

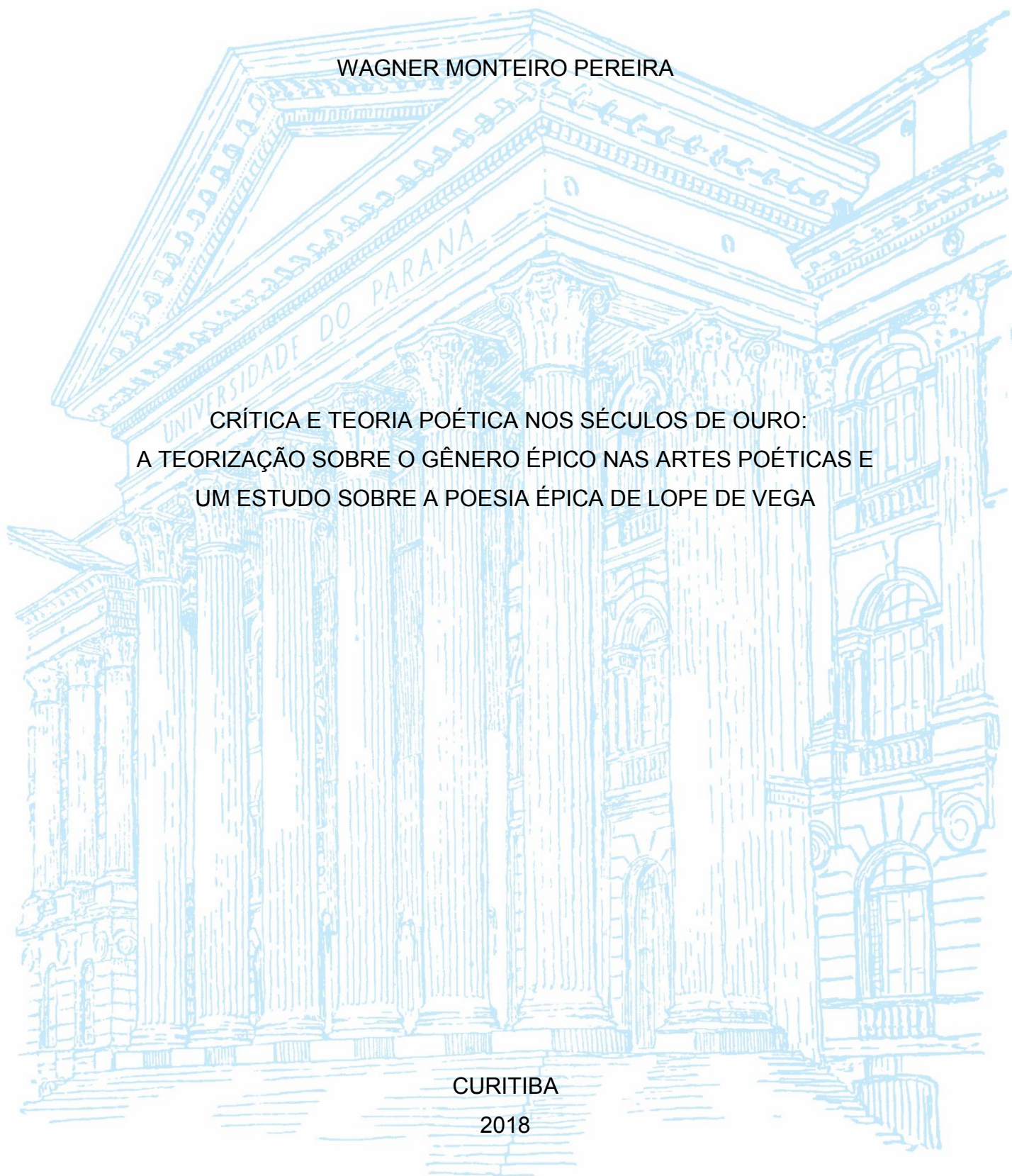
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

WAGNER MONTEIRO PEREIRA

CRÍTICA E TEORIA POÉTICA NOS SÉCULOS DE OURO:  
A TEORIZAÇÃO SOBRE O GÊNERO ÉPICO NAS ARTES POÉTICAS E  
UM ESTUDO SOBRE A POESIA ÉPICA DE LOPE DE VEGA

CURITIBA

2018



WAGNER MONTEIRO PEREIRA

CRÍTICA E TEORIA POÉTICA NOS SÉCULOS DE OURO:  
A TEORIZAÇÃO SOBRE O GÊNERO ÉPICO NAS ARTES POÉTICAS E  
UM ESTUDO SOBRE A POESIA ÉPICA DE LOPE DE VEGA

Tese apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Área de  
Concentração em Estudos literários –  
Setor de Ciências Humanas,  
Universidade Federal do Paraná,  
como requisito parcial à obtenção do  
título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo  
Vasconcelos Machado

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup>. María José  
Rodríguez Sánchez de León

CURITIBA

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas/UFPR

Biblioteca de Ciências Humanas

Maria Teresa A. Gonzati / CRB 9-1584

Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pereira, Wagner Monteiro.

Crítica e teoria literária no Século de Ouro espanhol : a teorização sobre o gênero épico nas artes poéticas e um estudo sobre a poesia épica de Lope de Vega / Wagner Monteiro Pereira. – Curitiba, 2018.

393 f.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado.

Coorientadora: Dr<sup>a</sup> María José Rodríguez Sánches de León.

1. Literatura – Crítica e interpretação. 3. Poesia épica espanhola – História e crítica.  
3. Vega, Lope de, 1562-1635 – Crítica e interpretação. I. Título. II. Universidade Federal do Paraná.

CDD 860



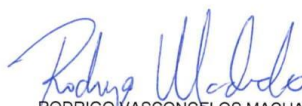
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **WAGNER MONTEIRO PEREIRA** intitulada: **Crítica e teoria literária no Século de Ouro espanhol: a teorização sobre o gênero épico nas artes poéticas e um estudo sobre a poesia épica de Lope de Vega**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 18 de Maio de 2018.

  
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO  
Presidente da Banca Examinadora

  
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA  
Avaliador Externo

  
MARCELO CORRÊA SANDMANN  
Avaliador Externo

  
BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDÃO  
Avaliador Interno

  
RODRIGO TADEU GONÇALVES  
Avaliador Interno



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS

ATA Nº858

**ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO  
GRAU DE DOUTOR EM LETRAS**

No dia dezoito de maio de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 1013, R. General Carneiro, 460, Ed. D. Pedro I, 10º andar, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **WAGNER MONTEIRO PEREIRA** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **Crítica e teoria literária no Século de Ouro espanhol: a teorização sobre o gênero épico nas artes poéticas e um estudo sobre a poesia épica de Lope de Vega**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR), MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA (USP), MARCELO CORRÊA SANDMANN (UFPR), BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO (UFPR), RODRIGO TADEU GONÇALVES (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 18 de Maio de 2018.

  
RODRIGO VASCONCELOS MACHADO  
Presidente da Banca Examinadora

  
MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA  
Avaliador Externo

  
MARCELO CORRÊA SANDMANN  
Avaliador Externo

  
BERNARDO GUADALUPE DOS SANTOS LINS BRANDAO  
Avaliador Interno

  
RODRIGO TADEU GONÇALVES  
Avaliador Interno

*à Ana, bien sûr*



## **AGRADECIMENTOS**

Ao professor Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado, pela década de orientação, apoio e incentivo.

À professora Dr<sup>a</sup> María José Rodríguez Sánchez de León, pela orientação que foi fundamental para o encaminhamento desta tese.

Aos professores Maria Augusta da Costa Vieira, Bernardo Brandão e Marcelo Sandmann pela arguição na defesa desta tese de doutoramento.

Aos professores Dr<sup>a</sup>. Isabel Jasinski e Dr. Rodrigo Tadeu Gonçalves, pelas contribuições substanciais no exame de qualificação.

À Capes e ao Grupo Coimbra pelo apoio financeiro.

Aos bibliotecários da Universidade de Salamanca, que não mediram esforços para que eu pudesse acessar textos raros pelos porões da Faculdade de Filologia.

Aos meus pais, pelo apoio constante em todas as etapas até aqui.

A Ana, eu nem saberia por onde começar.

*Pour connaître l'Espagne littéraire du Siècle d'Or, il ne suffit pas d'avoir fréquenté le théâtre et suivi les « autos sacramentales », non plus que d'avoir lu les « novelas » et les romans picaresques, les romances et les idylles, les chefs-d'œuvre du conceptisme et du cultisme ; il faut s'être promené sous les frondaisons de la poésie héroïque, dans ce « paseo » où l'on retrouve l'atmosphère de l'époque, les manières quelque peu apprêtées qu'imposait la mode italienne, l'allure décidée des conquérants du Nouveau Monde, le culte du passé national et de l'histoire religieuse*

Georges Cirot



## RESUMO

A teorização sobre os gêneros literários proporcionou um debate intenso nos séculos XVI e XVII na Espanha. Com um claro ideal de ordenação, diversas artes poéticas foram escritas no final do século XVI, levando em conta os gêneros consagrados pela *Poética*, de Aristóteles. A novela florescia, a comédia atingia a massa, mas a épica culta mantinha seu espaço como o gênero elevado, lido por eruditos e pela Corte dos Áustrias na Península Ibérica. Isto posto, a poesia épica sofreu influência da teoria poética que ganhava forma, mas ao mesmo tempo a influenciou, ao servir-lhe como modelo. Autores como Alonso López Pinciano e Francisco Cascales foram dois destacados eruditos que tentaram ordenar um campo literário marcado pela querela entre *Antigos* e *Modernos*. No entanto, faz-se necessário observar o caminho que a teoria e a crítica percorreram desde os primeiros comentadores da obra de Garcilaso de la Vega, no auge do Renascimento até a emblemática leitura de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, para verificar como a discussão de conceitos como *imitação*, *emulação* e *superação* tomou conta de grande parte dos Séculos de Ouro. Tendo por base tais observações, este trabalho apresentará duas frentes: a primeira, que objetiva apresentar e discutir textos de teoria poética e verificar como o gênero épico é tratado nesses estudos; a segunda, na qual nos concentraremos na épica culta de Lope de Vega, escritor escolhido por apresentar um interessante trânsito entre teoria e ficção e por ser um dos protagonistas da cena literária à época.

**Palavras-chave:** Literatura espanhola; Séculos de Ouro; teoria literária; poesia épica; Lope de Vega

## ABSTRACT

The theorization of literary genres allowed an intense debate in the XVI and XVII centuries in Spain. With a clear ideal of organization, several poetic arts were written at the end of the XVI century, taking into account the genres acknowledged by the Poetic of Aristotle. The novel flourished, the comedy reached the people, but the epic kept its space as the “high” genre, read only by scholars and by the Court of the Austrias in the Iberian Peninsula. That said, the epic poetry and the poetic theory (which was gaining shape) influenced each other, the first for serving as a model for the later. Authors like Alonso Lopez Pinciano and Francisco Cascales were two distinguished scholars who attempted to organize a literary field marked by the dispute between the Ancient and the Modern. However, it is necessary to observe the path taken by the theory and the critics ever since the first commentators of the works of Garcilaso de la Vega, at the peak of the Renaissance, until the outstanding reading of *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* by Lope de Vega, in order to verify how the discussion of concepts such as imitation, emulation, and overcoming took over a great part of the Spanish Golden Age. On the basis of such observations, this thesis presents two fronts: the first, with the goal to expose and analyze poetic theory texts to observe how they depict the epic genre; and the second, centered around Lope de Vega’s epic – author chosen for presenting an interesting transit between theory and fiction and for being one of the protagonists of the time’s literary scene.

**Key words:** Spanish literature; Spanish Golden Age; literary theory; epic poetry; Lope de Vega

## RESUMEN

La teorización sobre los géneros literarios propició un intenso debate en los siglos XVI y XVII en España. Con un claro ideal de ordenación, se escribieron diversas artes poéticas al final del siglo XVI, llevando en cuenta los géneros consagrados por la *Poética*, de Aristóteles. La novela florecía, la comedia alcanzaba el pueblo, pero la épica culta mantenía su espacio como género elevado, leído por eruditos y por la Corte de los Austrias en la Península Ibérica. Por ello, la poesía épica sufrió influencia de la teoría poética que se consolidaba, pero al mismo tiempo la influyó, al servirle de modelo. Autores como Alonso López Pinciano y Francisco Cascales fueron dos destacados eruditos que intentaron ordenar un campo literario marcado por la querella entre *Antiguos* y *Modernos*. Sin embargo, es necesario observar el camino que la teoría y la crítica recurrieron desde los primeros comentaristas de la obra de Garcilaso de la Vega, en el apogeo del Renacimiento hasta la emblemática lectura de *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, de Lope de Vega, para verificar como la discusión de conceptos como *imitación*, *emulación* y *superación* estuvo presente en una gran parte de los Siglos de Oro. A partir de esas observaciones, este trabajo presentará dos frentes: la primera, que objetiva presentar y discutir textos de teoría poética y verificar cómo se trata el género épico en esos estudios; la segunda, en la cual nos concentraremos en la épica culta de Lope de Vega, escritor elegido por presentar un importante tránsito entre teoría y ficción y por ser uno de los protagonistas en la escena literaria de la época.

**Palabras clave:** Literatura española; Siglo de Oro; teoría literaria; poesía épica; Lope de Vega

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 Scuola di Atene .....	66
Figura 02 Carlos V en la batalla de Mühlberg (1548) .....	181
Figura 03 Felipe II a caballo (1629-1640).....	181
Figura 04 Felipe III, a caballo (1635).....	181
Figura 05 Felipe IV, a caballo (1635) .....	182

## SUMÁRIO

<b>ADVERTÊNCIA .....</b>	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>12</b>

### PARTE I

1.	Teoria poética e os Séculos de Ouro.....	21
2.	Da antiguidade ao Século XVI.....	29
2.1.	De Roma a Madri: a Espanha renascentista .....	29
2.2.	<i>A Doctrina de la Imitatio Auctoris</i> : os comentadores da obra de Garcilaso de la Vega e o pensamento literário do século XVI ....	34
3.	Uma necessidade de teorizar sobre a literatura: as artes poéticas .	52
3.1.	O ressurgimento das ideias de Aristóteles .....	56
3.2.	O idealismo platônico e a <i>mimesis</i> aristotélica .....	64
3.3.	<i>El arte poética en romance castellano</i> (1582) .....	71
3.4.	<i>Arte poética española</i> (1592).....	74
3.5.	<i>Filosofía antigua poética</i> (1596).....	78
3.6.	<i>Cisne de Apolo</i> (1602).....	99
3.7.	<i>El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo</i> (1609).....	108
3.7.1.	<i>El arte nuevo</i> não estava só .....	116
3.8.	<i>As Tablas poéticas</i> (1617).....	125
3.9.	A complexidade das <i>Cartas filológicas</i> (1634).....	140
3.10.	<i>Epílogo de los preceptos del poema heroico</i> (1625).....	145
3.11.	<i>Nueva idea de la tragedia antigua</i> (1633).....	148
3.12.	Manuel de Faria e Sousa e os <i>Lusíadas</i> (1639).....	152
3.13.	A primeira teorização espanhola sobre a novela/ romance (1622)..	155

### PARTE II

4.	A teorização sobre o gênero épico .....	161
5.	Um estudo de caso: Lope de Vega como poeta épico espanhol .....	185
5.1.	<i>La dragontea</i> (1598).....	188
5.1.1.	Francis Drake: vilão ou protagonista? .....	200

5.2.	<i>Isidro</i> (1599) .....	212
5.2.1.	<i>Isidro</i> , uma épica propagandista.....	213
5.3.	<i>Las fiestas de Denia</i> (1599).....	236
5.3.1.	Uma “mini” épica em louvor à Corte .....	238
5.4.	<i>La hermosura de Angélica</i> (1602).....	243
5.4.1.	Antes das armas pela Terra Santa as amas de amor.....	249
5.5.	<i>Jerusalén conquistada</i> (1609) .....	259
5.5.1.	Uma epopeia de dois heróis .....	275
5.6.	<i>Corona trágica</i> (1627).....	311
5.6.1.	Poder e religião em <i>Corona trágica</i> .....	316
5.7.	<i>La Gatomaquia</i> (1634).....	326
5.7.1.	A incorporação da silva na épica espanhola .....	331
5.7.2.	Uma análise de <i>La Gatomaquia</i> .....	335
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>		<b>347</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>		<b>352</b>
<b>ANEXOS .....</b>		<b>367</b>

## ADVERTÊNCIA

Esta tese seguirá uma padronização em relação à citação de obras clássicas greco-latinas e de poemas épicos citados. As obras de Aristóteles, Horácio e Platão seguirão o modelo dos *Oxford Classical Texts*. Por exemplo, uma citação de *A República* seguirá o modelo: “PLATÃO, *A República*, 10 595a”. Os poemas épicos, essencialmente os de Lope de Vega, objeto de análise deste trabalho, seguirão a ordem SOBRENOME DO AUTOR, ano original de publicação, canto/ livro, versos. A título de exemplo: “VEGA, 1598, canto 8, vv. 801-805”.

Para facilitar a leitura e visualização dos textos publicados antes do século XX e evitar que obras coetâneas aos Séculos de Ouro sejam lidas como textos teóricos posteriores, as citações aparecerão com o ano de publicação das edições utilizadas com a subsequente data original entre colchetes.

A grafia das obras citadas seguirá o registro das edições utilizadas, o que faz com que várias apresentem um espanhol de difícil leitura, fruto de uma época ainda sem grande padronização em relação ao idioma.

Finalmente, foram cotejados os poemas épicos de Lope de Vega presentes na Biblioteca Nacional de España e as edições da Fundación José Antonio de Castro, que reuniram os poemas de Lope de Vega em seis tomos. Para este trabalho foram utilizados *Poesía I*, *Poesía II* e *Poesía III*.



## INTRODUÇÃO

Em torno de 1500, mudanças significativas pareciam atingir a Europa em todas as esferas. Não é exagerada a afirmação de Domingo Ynduráin (1994) que afirma que esse processo desembocou na obra de Montaigne e de Cervantes, mas também em outros âmbitos, como Hobbes, na política, ou Galileu e Newton nas ciências matemáticas e da natureza. O ideal humanista ganhava força e trazia com ele novos questionamentos e, principalmente, importantes contradições inseridas em um *ethos* que, ao caminhar na direção da Modernidade, estabelecia-se enquanto dissídio, em outras palavras, configurava-se enquanto crise.

Nos Séculos XVI e XVII, *Antigos e Modernos* pareciam confrontar-se. A literatura greco-romana voltava a ganhar força entre os intelectuais, mas seu verdadeiro sentido de renovação e liberdade, começado por Petrarca e encerrado por Enrique Stéfano<sup>1</sup> dava lugar a um ideal de imitação e recriação da própria Antiguidade. Se era preciso imitar e transpor essa época para o XVI e o XVII, também se fazia necessário uma regulamentação, papel ocupado pelas novas artes poéticas que surgiam. Para Russell Sebold (1970, p. 220), as artes poéticas tiveram nesses séculos o papel que as análises do processo criativo ocuparam principalmente no século XIX, embora, como afirma o hispanista norte-americano, os românticos tenham predicado a ideia de uma poesia pautada apenas na inspiração, na contramão da ideia horaciana de *natureza e arte*, em outras palavras, inspiração e razão.<sup>23</sup>

---

<sup>1</sup> Historia de las Ideas Estéticas (1972 [1883]), de Menéndez Pelayo

<sup>2</sup> A partir do verso 430, da Arte Poética, Horacio afirma: “ne forte pudori/ sit tibi Musa Lyrae sollers et cantor Apollo. / Natura fieret laudabile carmen an arte, / quaesitum est. Ego nec studium sine diuite uena/ nec rude quid prosit uideo ingenium; alterius sic/ altera poscit opem res et coniurat amice.” Tu não vas/ Depois de tudo isso, a envergonhar-te/ nem da Musa, hábil com a lira,/ nem tampouco de Apolo, o grande cantor./ Muito se tem debatido se o poema/ é por natureza ou é por arte/ merecedor de elogio. Eu não vejo/ de que pode servir somente o estudo/ sem uma rica inspiração. Tampouco/ só o talento. Cada um/ dos dois solicita ajuda ao outro/ e se unem como dois amigos.  
(HORÁCIO, *Arte poética*, vv. 430-437)

<sup>3</sup> Todas as traduções presents nesta tese são de minha autoria, exceto quando indicado.

Na Espanha, foram várias as poéticas que teorizaram sobre gêneros literários. Para essas poéticas, a evolução do gosto estético tinha de seguir os critérios de uma normatização atemporal. Elas seguiam a tendência que o Cinquecentto trazia de controle do imaginário. Numa sociedade rígida, com regras cada vez mais estabelecidas, o controle era uma simples consequência. Se em um primeiro momento as poéticas estavam centradas na poesia lírica, logo começaram a abarcar outros gêneros, como o drama, a novela – que engatinhava – e a poesia épica. Com influência primordialmente classicista, esses textos tiveram um caráter prescritivo<sup>4</sup>, que acarretaram em uma crise, segundo Foucault, também com o pensamento romântico e a literatura produzida ali: [a literatura] “elle rompt avec toute définition de “genres” comme formes ajustées à un ordre de représentations, et devient pure et simple manifestation d’un langage qui n’a pour loi que d’affirmer – contre tous les autres discours – son existence escarpée.” (FOUCAULT, 1967, p. 314)<sup>5</sup>

No entanto, veremos ao longo desta tese como essa crise não se deu apenas no Romantismo, como destaca Foucault. Essa tradição preceptora, que gerou uma imagem ruim sobre a crítica dos gêneros literários até os dias de hoje, também suscitou problemas principalmente no século XVII. Não em vão Lope de Vega percebeu a necessidade de explicar sua forma de fazer comédias com *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* e foi criticado por suas inovações ao gênero épico que se distanciavam daquilo que a *Poética* de Aristóteles preconizava.

Jean-Marie Schaeffer vê um contrassenso naquilo que ele denomina literatura pré-romântica e que compreende os séculos XVI e XVII, pois os textos idealizados pelos autores greco-romanos pensando na literatura que estava por vir eram usados na Idade Moderna a partir de uma concepção descritivo-

---

<sup>4</sup> Destacaremos mais adiante como a *Poética* de Aristóteles também apresentou um caráter prescritivo.

<sup>5</sup> Ela rompe com toda definição de “gêneros” como formas ajustadas a uma ordem de representações, e torna-se pura e simples manifestação que deve agir para fazer valer – contra todos os outros discursos – sua existência escarpada.

normativista e pensados, portanto, para dar um juízo de valor a obras coetâneas ou anteriores:

Dans une telle conception descriptive-normative, la question de la conformité ou de l'écart d'un texte donné par rapport à un ensemble de règles prend le dessus sur le problème des rapports entre les textes et le(s) genre(s). Un genre donné, par exemple la tragédie, est en réalité une définition fonctionnant comme mètre-étalon selon lequel on mesure et valorisera les œuvres individuelles. [...] De ce fait, et contrairement à une idée reçue, les théories classiques, même lorsqu'elles admettent la valeur paradigmatique des Anciens, sont toujours tournées vers l'avenir : ce qui leur importe, c'est la valeur des modèles génériques pour l'activité littéraire ultérieure.<sup>6</sup> (SCHAEFFER, 1989, p. 32)

As leituras nos séculos XVI e XVII das poéticas antigas, em especial da de Aristóteles e Horácio, criaram uma preceptiva rígida e dogmatizaram, pois, os gêneros literários. Segundo Javier Juerta Calvo:

Desde esta concepción normativista los géneros fueron entendidos como instituciones fijas y cerradas, regidas por leyes inamovibles, en virtud de las cuales la obra era valorada tanto en lo que hacía a su calidad artística como en lo que se refería a su conveniencia o licitud éticas.<sup>7</sup> (HUERTA CALVO, 1994, p. 117)

Se as artes poéticas mantinham um claro ideal de ordenação, elas acabaram por reduzir textos mais ousados e singulares a padrões de alcance

---

<sup>6</sup> Nesta concepção descritivo-normativa, a questão da conformidade ou desvio de um determinado texto em relação a um conjunto de regras supera o problema da relação entre os textos e o(s) gênero(s). Um determinado gênero, por exemplo a tragédia, é na realidade uma definição que funciona como uma unidade de medida segundo a qual se medirão e valorarão as obras individuais. [...] Dessa forma, e contrariamente a um senso comum, as teorias clássicas, mesmo quando elas admitem o valor paradigmático dos Antigos, são sempre voltadas para o futuro: o que importa aqui é o valor dos modelos genéricos para a atividade literária ulterior.

<sup>7</sup> A partir desta concepção normativista, os gêneros foram entendidos como instituições fixas e fechadas, regidas por leis inamovíveis, em virtude das quais a obra recebia um valor tanto no que dizia respeito a sua qualidade artística, como no que se referia a sua conveniência ou licitude éticas.

universal de cada gênero. Desviar do caminho canônico não era bem avaliado e escritores que o faziam sofriam a sanção de preceptores e de outros eruditos que pertenciam às Academias literárias da época.

Imitar era, pois, o caminho. No século XVI vigorou durante muito tempo aquilo que a teoria literária denomina *Doctrina de la Imitatio auctoris*. Veremos que esse pensamento propalava a imitação dos modelos clássicos na composição poética e influenciou, primeiramente, os comentadores da obra de Garcilaso de la Vega, maior poeta espanhol renascentista. Outrossim, essa doutrina teve ecos também nas artes poéticas produzidas nesse século e no século subsequente e influenciou o pensamento de diversos intelectuais. A ideia central era a de que nada era maior que Homero e Virgílio e que para que se pudesse ao menos se aproximar dos grandes clássicos, dever-se-ia tentar imitá-los, levando em conta sempre, é claro, os preceitos horacianos e aristotélicos.

Propor-nos-emos a refletir e analisar as leituras dos textos clássicos, especialmente a *Arte poética*, de Aristóteles, feita pelos eruditos espanhóis e como o texto aristotélico foi interpretado de diferentes formas, o que proporcionou o aparecimento de artes poéticas normativas com diferentes pontos de vista, ainda que com a mesma base. Isso se traduz principalmente no conceito de *mimesis*, um dos pontos centrais do texto de Aristóteles, mas interpretado de diferentes formas por autores como Alonso López Pinciano e Francisco Cascales.

Como afirma Luiz Costa Lima, em *História. Ficção. Literatura* (2011), o legado da Antiguidade clássica nos estudos literários sempre foi grande – e continua sendo até a atualidade –, e influenciou toda o pensamento teórico da Idade Moderna. No entanto, segundo Costa Lima, converter a *mimesis* aristotélica em uma doutrina, uma regra de como os autores deveriam proceder, teve péssimas consequências na interpretação literária. Para o autor, no entanto, essa postura está conforme com a ideologia cristã, que crê em um Deus onipotente, que acredita que a “poiesis humana só poderia repetir o que já fora feito pelo divino. Em sua acepção clássica, a Retórica, sistematizada por um

Quintiliano (...) seria aceitável ao olhar do teólogo, pois a inventio de que tratava se restringia ao plano da expressão verbal” (LIMA, 2011, p. 211).

Para Mike Abrams, a teoria literária passou por diversas fases, sendo a primeira delas a fase mimética, através do legado, como expusemos acima, da Antiguidade clássica. De acordo com Abrams (1975), essa fase concede um lugar fundamental à relação da obra de arte com a realidade – ou o universo em suas palavras e só foi interrompida a partir do Romantismo e do surgimento de teorias de caráter pragmático – focada estritamente na reação do público a uma obra; expressivo – que enfatiza o papel do artista como criador da obra; e objetivo – que dá maior importância à obra em si e não foca nas referências exteriores a ela. Na mesma linha, o teórico José Checa Beltrán afirma que “Hablar de las relaciones que pueden (y deben) existir entre el arte y la realidad, es hablar, al menos hasta el siglo XVIII, del concepto de imitación, requisito clave en la definición de poesía hasta ese siglo.”<sup>8</sup> (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 79)

Com as prescrições e sua influência clássica, surgiu ao mesmo tempo a necessidade de teorizar sobre os gêneros literários produzidos no Século de Ouro. A poesia lírica, a comédia e a tragédia receberam mais atenção dos autores à época principalmente pelo fato de terem uma produção grande. No entanto, também se teorizou sobre a épica culta, gênero que ainda tinha lugar nos séculos XVI e XVII em grande medida por se enquadrar perfeitamente no ideal nacionalista e expansionista que a Coroa espanhola – Os Austrias (1517 – 1700) – mantinha. Rodrigo Cacho Casal recupera a importante fala do escritor francês, Charles Perrault, famoso contista, mas que apresenta a épica como um gênero literário superior: “Le poème épique est le chef d’oeuvre de l’esprit humain”<sup>9</sup> (PERRAULT, 1692, p. 94 *apud* CACHO CASAL, 2012, p. 5)

Com efeito, tentaremos nessa tese responder as seguintes questões: como se deu a leitura dos textos clássicos no Século de Ouro e de que forma isso influenciou na teorização sobre a épica? Para tal, faz-se necessário uma

---

<sup>8</sup> Falar da relação que podem (e devem) existir entre a arte e a realidade, é falar, ao menos até o século XVIII, do conceito de imitação, requisito chave na definição de poesia até esse século.

<sup>9</sup> O poema épico é a obra prima do espírito humano.

catalogação dos principais textos que teorizaram sobre esse gênero para só então analisar se há uma homogeneidade em seu pensamento. Levaremos em conta teorias poéticas, alguns prólogos de épicas e discursos lidos nas Academias Espanholas no período entre 1550 e 1650.

O eixo central desta tese serão os trabalhos de fôlego de López Pinciano e Francisco Cascales. Ao mesmo tempo serão levados em conta outros textos para compreender o diálogo que estes mantêm com seus contemporâneos. Outrossim, analisaremos se a má recepção de alguns autores se deu pela utilização da *Poética* e da *Retórica* como manuais de crítica literária com conceitos atemporais, pois esses textos foram usados a partir de fixações sincrônicas, o que facilmente fazia com que os textos se ajustassem a essas normativas.

A partir do momento que o sistema clássico não consegue absorver a multiplicidade de gêneros que começam a aparecer em uma época com circunstâncias históricas totalmente diferentes das da Antiguidade Clássica, ele se mostra insuficiente, principalmente em momentos nos quais a literatura conta com autores mais criativos, que tentam reformular o cânone. Em tais momentos, mais que uma preceptiva neoclássica, mostrar-se-ia mais eficaz uma teoria focada na diferenciação. Não seria de se estranhar que esse embate tivesse levado a uma crise.

No **primeiro capítulo** desta tese, trataremos de uma forma mais abrangente da “Teoria poética no Século de Ouro espanhol”. Tomaremos como teoria todas as considerações – preferencialmente nas artes poéticas – sobre o fazer poético e os gêneros literários; como crítica pensaremos as considerações dos eruditos do XVI e do XVII sobre a literatura de seus coetâneos.

Seguiremos no **segundo capítulo** com o caminho da antiguidade até o século XVI, com o consequente aparecimento da *Doctrina de la Imitatio Auctoris* e como isso se deu primeiramente com os comentadores da poesia de Garcilaso de la Vega. Serão destacados os textos de Sánchez de las Brozas, Fernando de Herrera e Tomás Tamayo de Vargas. Isso servirá como um prelúdio para o **terceiro capítulo**, que tem como objetivo fazer uma leitura mais aprofundada

das artes poéticas desse período, que seguiram a linha de pensamento classicista que a *Doctrina de la Imitatio Auctoris* apresentava. Nessa seção, analisaremos a leitura e interpretação que os eruditos espanhóis fizeram dos textos clássicos e a teorização feita sobre os gêneros literários, especialmente a comédia, a tragédia e a épica, com destaque para este último gênero. Onze textos de teoria poética merecerão destaque, cujos autores serão apresentados nesta ordem: Miguel Sánchez de Lima; Juan Díaz Rengifo; Alonso López Pinciano; Luis Alfonso de Carvallo; Lope de Vega; Francisco Cascales; Joseph Pellicer Tovar; Jusepe Antonio González de Salas; Manuel de Faria e Sousa.

Na segunda parte desta tese, focaremos no gênero épico, um dos pontos centrais deste trabalho. Para tal, no **quarto** capítulo, apresentaremos uma síntese da teoria sobre o tema, e destacaremos principalmente o olhar espanhol sobre o gênero, através de diferentes pontos de vista. O objetivo é mostrar como embora tenha existido uma clara popularização do gênero dramático, a poesia épica ainda tinha lugar nos primeiros séculos da Era Moderna.

O **quinto capítulo** trará um estudo de caso, ao tentar enquadrar a produção épica de Lope de Vega dentro do panorama do Século de Ouro espanhol. Muitas foram as críticas que disseram que a épica culta espanhola imitou de maneira até mesmo servil aos modelos pré-estabelecidos, que não era original e, de maneira mais radical, que

fue pesada y difusa en su construcción, que se sirvió de un metro inadecuado por su rigidez para darle brío y la elasticidad que requería su andadura [...] u otros dicen que los poetas españoles han escrito mucho y demasiado deprisa, llegando a una excesiva facilidad. (BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 74).<sup>10</sup>

Seguiremos esse senso comum apontado acima para analisar a produção lopeana e verificaremos os pontos de encontro e distanciamento com

---

<sup>10</sup> Foi pesada e difusa em sua construção, que se serviu de um metro inadequado por sua rigidez para dar-lhe brio e a elasticidade que requeria sua andadura [...] ou outros dizem que os poetas espanhóis escreveram muito e demasiadamente depressa, chegando a uma excessiva facilidade.



aquilo que era preconizado pelas poéticas coetâneas, assim como a influência que esses textos sofreram de Homero, Virgílio, Tasso, Ariosto e de Camões, entre outros autores. Serão analisados os sete poemas: *La dragontea*; *Isidro*; *Las Fiestas de Denia*; *La hermosura de Angélica*; *Jerusalén conquistada*; *Corona trágica*; *La Gatomaquia*.

Com efeito, este trabalho nasceu a partir da verificação de que a teorização sobre o gênero épico é ainda parcamente estudada tanto em âmbito espanhol como pelos próprios hispanistas. Ao mesmo tempo, a poesia épica de Lope de Vega jamais foi analisada em conjunto em trabalhos acadêmicos. Tomamos como hipótese de pesquisa o possível predomínio de uma maior liberdade criativa na poesia épica de Lope em relação à teorização à época, embora o gênero por si só não apresente uma flexibilidade que a comédia ou a poesia lírica mantêm. Portanto, este estudo pretende resultar na primeira tese de doutorado sobre a teorização do gênero épico e que levará em conta a poesia épica produzida por Lope de Vega.

**PARTE I**

## 1. Teoria poética e os Séculos de Ouro

No final do século XV e início do XVI a Europa via florescer pensamentos que desestabilizavam alicerces que pareciam inabaláveis. A crise se instalava. Se Maquiavel questionava a doutrina ciceroniana, ao afirmar que existe uma maldade humana e que se deve governar por meio do medo e da força, Copérnico, por sua vez, substituíu o conceito geocêntrico do universo de Aristóteles e Ptolomeu pelo modelo heliocêntrico, cuja base é o papel do homem como centro da criação divina.

Para Bobes *et al.* (1998), no entanto, essas teorias não tiveram uma grande acolhida na Espanha e os autores não as repercutiram em seus textos. Entre vários fatores, isso se deu principalmente por conta da influência dos *Reyes Católicos* e da ideia na Península Ibérica de que a política deveria se subordinar à moral – por isso Fernando e Isabel eram denominados católicos – e de que existiam duas verdades, uma revelada pela fé e a outra pela razão. Com a chegada de Carlos V ao poder, essa política se manteve, alinhada a um processo de expansão, unificação política e manutenção da Igreja como pilar espanhol, o que influenciou o nacionalismo crescente e as poéticas dessa época, fortemente moralizantes. Isso também se deu, como afirma Bataillon (1967) pelo fato de haver na Espanha uma interpretação da teoria de Erasmo como uma predicação que condenava até mesmo o entretenimento, em detrimento do didatismo. A literatura, para alguns autores, não poderia carecer de um proveito moralizante, por isso popularizaram-se os textos de Juan de Borja, *Empresas Morales* (1581) e de Hernando de Soto, *Emblemas moralizadas* (1599), idealizadas realmente para ampla difusão.<sup>11</sup>

Para analisar a teoria e crítica produzida ao longo do Século de Ouro, é útil levar em conta o esquema que Alberto Porqueras Mayo traçou para examinar a teoria poética no Renascimento, mas que também é válido para analisar a

---

<sup>11</sup> Ao longo do século XVII foi Saavedra Fajardo quem teve papel de destaque na relação entre política e moral, principalmente com suas *Empresas* (1640)

teoria e poesia do Século de Ouro como um todo. Segundo este modelo, há cinco tipos de crítica literária no período:

1. Poéticas oficiales: libros publicados como poéticas normativas que explican cómo hay que escribir;
2. Prólogos a obras en los que brevemente el autor expone sus ideas sobre la literatura;
3. Academias literarias: los miembros de las academias van desarrollando por turnos un tema y algunas intervenciones se conservan en forma manuscrita o incluso llegaron a ser publicadas;
4. Crítica militante: es un tipo de crítica, ya en defensa de una causa, de un tipo de escritura;
5. Crítica inesperada: surge en medio de una obra literaria. De repente los personajes hablan de poesía con toda naturalidad – como en el *Quijote* o en *El pasajero*, de Cristóbal Suárez de Figueroa – y esto demuestra un fenómeno social: la poesía formaba parte de la vida cotidiana de la gente. (PORQUERAS MAYO, 1986, p. 19-22)<sup>12</sup>

Já em 1585, Cervantes dedicaria uma parte da novela *La Galatea* para citar diversos escritores da época de maneira bastante elogiosa, destacando o mérito de cada um deles. Dentro da novela há um longo poema, intitulado “Canto de Calíope”, no qual Calíope resolve cantar e louvar os “nombres famosos para que vivan mil siglos sus claras obras”<sup>13</sup> (CERVANTES, 1952 [1585], p. 745). O autor faz aqui o que seria uma característica marcante em sua obra: faz com que algum personagem cite algum autor famoso à época, inserindo-o dentro da narrativa. Isso voltaria anos mais tarde, nas duas partes do *Don Quijote de la Mancha* (1605 e 1615), cuja intertextualidade é bastante notória, posto que a

---

<sup>12</sup> 1. Poéticas oficiales: livros publicados como poéticas normativas que explicam como se deve escrever./ 2. Prólogos a obras nos quais brevemente o autor expõe suas ideias sobre a literatura./ 3. Academias literárias: os membros das academias vão desenvolvendo por etapas um tema e algumas intervenções se conservam em forma manuscrita ou inclusive chegaram a ser publicadas./ 4. Crítica militante: é um tipo de crítica, já em defesa de uma causa, de um tipo de escrita./ 5. Crítica inesperada: surge em meio de uma obra literária. De repente as personagens falam de poesia com toda naturalidade – como no *Quixote* ou em *O passageiro*, de Cristóbal Suárez de Figueroa – e isso demonstra um fenômeno social: a poesia formava parte da vida cotidiana das pessoas.

<sup>13</sup> Nomes famosos para que vivam mil séculos suas claras obras

primeira parte é citada em diversos momentos da segunda, além da referência a outros escritores, como Lope de Vega.

Também em *La Galatea*, Cervantes mostrava estar atento à literatura produzida por seus contemporâneos, ao citar Juan Bautista de Vivar, conhecido e aplaudido à época, mas que acabou sendo negligenciado pela crítica com o passar dos anos, assim como foi o poeta Baltasar Elisio de Medinilla, quem Calíope cita como um claro prodígio: “(...) que de su docta pluma el alto vuelo le ha de subir hasta el empíreo cielo”<sup>14</sup> (*ibidem*, p. 748). São, no entanto, dois juízos críticos que merecem destaque. O primeiro, a Luis de Góngora, que já era apresentado como grande poeta aqui por Cervantes, sendo destacado pelo *ingenio* de sua poesia, antecipando em grande medida o jesuíta aragonês:

En don Luís de Góngora, os ofrezco  
un vivo raro ingenio sin segundo;  
con sus obras me alegro y me enriquezco  
no sólo yo, mas todo el ancho mundo.<sup>15</sup> (*ibidem*, p. 749)

Já o segundo destaque é o elogio dado a Lope de Vega, também destacado pelo *ingenio* e apontado como um autor promissor:

Muestra en un ingenio la experiencia,  
que en años verdes y en edad temprana  
hace su habitación así la ciencia,  
como en la edad madura, antigua y cana.  
No entraré con alguno en competencia  
que contradiga una verdad tan llana,  
y más si acaso a sus oídos llega  
que lo digo por vos, Lope de Vega<sup>16</sup>  
(*ibidem*, p. 748)

---

<sup>14</sup> Que de sua douda pena o alto voo lhe há de subir até o empíreo céu.

<sup>15</sup> Em don Luis de Góngora, os ofereço/ um vivo raro engenho sem segundo;/ com suas obras me alegro e me enriqueço/ não somente eu, mas todo o largo mundo.

<sup>16</sup> Mostra em um engenho a experiência,/ que em anos verdes e em idade precoce/ faz sua moradia assim a ciência,/ como na idade madura, antiga e branca./ Não entrarei com algum em competência/ que contradiga uma verdade tão repleta,/ e mais se acaso aos seus ouvidos chegar/ que o digo por vós, Lope de Vega.

A crítica positiva a Lope é surpreendente, já que anos mais tarde Cervantes, no prólogo do *Quijote*, faria claras referências negativas àquele que lhe parecera um prodígio das letras castelhanas. No entanto, veremos como a postura de Cervantes em relação a Lope foi inconstante, pois o trabalho épico do escritor madrilenho recebeu do autor do *Quijote* diversas considerações positivas.

Embora Cervantes tenha mudado de opinião em relação a Lope de Vega, não se pode negar, no entanto, a importância e relevância do trabalho crítico e teórico feito pelo escritor madrilenho, que além de renomado teatrólogo, teorizou sobre o caminho que a dramaturgia seguia na Espanha com *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, lido em 1609. O estudo é notório porque dialogava com a *Poética* de Aristóteles, mas mostrava como a comédia espanhola seguia um novo caminho, marcado, entre outras razões, pela exaltação moral ou religiosa, distanciando-se do modelo aristotélico “cuando mezclamos la sentencia trágica/ a la humildad de la bajeza cómica”<sup>17</sup> (VEGA, 1609, vv. 191-192). Lope tinha consciência de que negligenciava diversas regras canonizadas em relação à arte dramática, porém se justificava por ser um autor tão prolífico:

Mas ninguno de todos llamar puedo  
 más bárbaro que yo, pues contra el arte  
 me atrevo a dar preceptos, y me dejo  
 lle[v]ar de la vulgar corriente adonde  
 me llamen ignorante Italia, y Francia.  
 Pero, ¿qué puedo hacer si tengo escritas  
 con una que he acabado esta semana  
 cuatrocientas y ochenta y tres comedias?  
 Porque fuera de seis, las demás todas  
 pecaron contra el arte gravemente.  
 Sustento en fin lo que escribí, y conozco  
 que aunque fueran mejor de otra manera,  
 no tuvieran el gusto que han tenido  
 porque a veces lo que es contra lo justo  
 por la misma razón deleita el gusto.<sup>18</sup> (*ibidem*, vv. 362-376)

<sup>17</sup> Quando mesclamos a sentença trágica à humildade da beleza cômica.

<sup>18</sup> Mas nenhum de todos chamar posso/ mais bárbaro que eu, pois contra a arte/ me atrevo a dar preceitos, e me deixo/ levar da vulgar corrente onde/ me chamem ignorante Itália e França./ Mas, que posso fazer se tenho escritas/ com uma que acabei esta

O interesse de Lope de Vega pelo gênero dramático fez com que o autor se enveredasse também por uma arte poética, escrita de forma epistolar em 1609, em correspondência a Don Juan de Arguijo, poeta aristocrático, amigo do autor, e que, consciente dos novos rumos da literatura espanhola, buscava que Lope lhe explicasse e desse um juízo de valor à literatura praticada à época. Essas correspondências produziram o que Gonzalo Sobejano (1990) chamou de epístola poética – como a de Horácio –, gênero não praticado por outros poetas do Século de Ouro, como Góngora e Quevedo. Além do escritor madrilenho, outros grandes nomes trocaram cartas cujo conteúdo tratava da arte poética, como Hurtado de Mendoza ou Bartolomé Leonardo de Argensola.

O conteúdo dessa epístola de Lope aponta para o mesmo paradigma de *El arte nuevo de hacer comedias* e compartilhado por alguns de seus contemporâneos, a saber, o modelo clássico-aristotélico ainda tinha lugar no século XVII? A renovação deveria ser levada a cabo ou isso significaria deixar de lado a tradição e a consequente criação de um modelo vulgar, sem qualquer traço erudito? Esses questionamentos estão sintetizados no trecho da carta abaixo:

Mándame vuestra excelencia que le diga mi opinión acerca desta nueva poesía, como si concurrieran en mí las calidades necesarias a su censura, de que me siento confuso y atajado; porque, por una parte, me fuerza su imperio, en mis obligaciones ley precisa, y por otra, me desanima mi ignorancia, y aun por ventura el peligro que me amenaza si este papel se copia, en el cual ni querría dar gusto a los que esta novedad agrada, ni pesadumbre a los que la vituperan, sino sólo descubrir mi sentimiento, bien diferente de lo que muchos piensan, que, dando crédito a sus imaginaciones, son intérpretes equívocos de los pensamientos ajenos.<sup>19</sup> (VEGA, 1621, textos preliminares)

---

semana/ quatrocentas e oitenta e três comédias?/ Porque exceto seis, todas as demais/ pecaram contra a arte gravemente./ Sustento enfim o que escrevi, e conheço/ que ainda que fossem melhor de outra forma,/ não tivessem o sucesso que tiveram/ porque às vezes o que é contra o justo/ pela mesma razão deleita ao gosto.

<sup>19</sup> Manda-me vossa excelência que lhe diga minha opinião acerca desta nova poesia, como se confluíssem em mim as qualidade necessárias para sua censura, de que me



Essa angústia pela qual Lope de Vega padecia fazia sentido e fez com que a crítica espanhola do século XVIII olhasse para a produção do século precedente não como anos de renovação, mas de deturpação de um modelo canonizado e bem realizado. Para o crítico setecentista, Ignacio de Luzán, a comédia espanhola do século XVII padecia de vários defeitos ao não imitar o modelo aristotélico, o que motivou a escritura de *De los defectos más comunes de nuestras comedias*, de 1737, argumentos repetidos anos mais tarde, em 1750, com o *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España*, de Blas Nasarre, autor que no mesmo ano publicou a *Disertación o prólogo sobre las comedias de España*, livro famoso por apresentar Lope de Vega e Calderón de la Barca como deturpadores do modelo neoclassicista.

Como fica claro, as referências ao modelo clássico vigoraram na Espanha tanto nos séculos XVI e XVII, como no XVIII, e fomentou um debate acalorado entre os críticos. José María Pozuelo Yvancos acrescenta que a literatura espanhola padeceu sob o olhar da crítica durante muitos anos justamente por seu caráter inovador:

La crítica literaria de nuestro país, ajustada a moldes extranjeros, classicistas e importados o bien de Italia o bien de Francia, ha hecho poca justicia a la literatura genuinamente española, que es algo más y algo diferente a una expresión artística, juzgable solo según las leyes del arte.<sup>20</sup> (POZUELO YVANCOS, 2014, p. 82)

---

sinto confuso e atalhado; porque, por uma parte, força-me seu império, em minhas obrigações lei precisa, e por outra, desanima-me minha ignorância, e ainda por ventura o perigo que me ameaça se este papel se copia, no qual nem queria dar o gosto aos que esta novidade agrada, nem tristeza aos que a vituperam, mas somente descobrir meu sentimento, bem diferente do que muitos pensam, que, dando crédito a suas imaginações, são intérpretes equívocos dos pensamentos alheios.

<sup>20</sup> A crítica literária do nosso país, ajustada aos moldes estrangeiros, classicistas e importados, ora da Itália ora da França, fez pouca justiça à literatura genuinamente espanhola, que é muito mais e muito diferente a uma expressão artística, julgável só segundo as leis da arte.

Ainda no XVII, o jesuíta Baltasar Gracián seria um dos grandes eruditos e conhecedores da cultura greco-romana, fazendo com que sua obra mantivesse uma grande quantidade de referências clássicas, principalmente a Aristóteles, Horácio e Quintiliano. Em *Literatura europeia e idade média latina* (1948), obra canônica nos estudos clássicos, Ernst Curtius destaca o importante papel de Baltasar Gracián na literatura maneirista<sup>21</sup>, principalmente pela manutenção da retórica de seu tempo, rebuscada e que deturpa a ordem natural da frase, mas que ao mesmo tempo dialoga intensamente com a Antiguidade Clássica. Para Curtius, na primeira metade do século XX houve uma tentativa de separação de conceitos como *cultismo* e *conceptismo*, mas o jesuíta espanhol já mostrara que o conceito de *agudeza* incorporaria as duas características que não funcionam separadamente. Curtius destaca, no entanto, que nós, hispanistas, costumamos ignorar as referências claramente clássicas de Gracián, o que acaba por produzir um estudo que nasce problemático:

Como determinar a relação de *ingenium* e *iudicium*? Esta questão foi discutida pelos teóricos espanhóis no século XVI. Juan de Valdés ensina que o discernimento deve escolher e ordenar o melhor entre os achados do *ingenium*. O “achado” (*Findung*) e a “ordenação” (*disposición, ordenación*) são as duas partes principais da retórica. Aquele corresponde ao *ingenio* e esta ao *juicio*. Esse é o uso linguístico de onde parte também Gracián. É admirável que até agora não tenham dado conta desse fato! Pois o prefácio “Al lector”, na *Agudeza*, assim começa: “Destinei alguns de meus trabalhos e, há pouco ainda, a *Arte da Prudência* ao discernimento; dedico este ao *ingenium*”. Para os conhecedores da retórica romana esta frase era transparente. **Para os hispanistas contemporâneos, ela não parece tão transparente assim.** (CURTIUS, 1955, p. 370, grifos nossos)

Se o diálogo com a Antiguidade Clássica é latente, o juízo atribuído pelo jesuíta aragonês aos escritores espanhóis também merece destaque. Famoso por ignorar Cervantes em suas considerações, Gracián mantinha uma predileção pela poesia de Góngora que, como vimos no “Canto de Calíope” de Cervantes,

---

<sup>21</sup> Curtius prefere a nomenclatura maneirista para se referir a escritores comumente denominados barrocos.

já possuía um destaque no último quarto do século XVI. Góngora perderia o destaque e se transformaria em sinônimo de mau gosto apenas com a crítica romântica, a partir do século XVIII, fato que mudaria apenas com a *Geração de 27*, cujo principal nome, Federico García Lorca, recuperaria o poeta seiscentista com a famosa conferência *La imagen poética de Luis de Góngora*.

Se Gracián, na *Agudeza y arte de ingenio*, de 1648, apresentava Lope de Vega como poeta extraordinário: “Assim dijo el Prodigioso Lope de Vega”<sup>22</sup> (GRACIÁN, 2010 [1648], p. 153), é Góngora quem aparece a todo momento como o poeta *ingenioso* de seu tempo, e quem merece o mesmo destaque que é dado ao poeta latino Marcial, como fica claro no trecho abaixo:

Desta suerte adelantó don Luis de Góngor  
con un ingenioso hipérbole la semejança:  
Era tanta su hermosura,  
Que bien se hallaran claveles  
Más ciertos en sus dos labios  
Que en los dos floridos meses.  
La contraposición es gran realce de la semejança,  
porque hacen agradable armonía entre sí  
dos dellas con su antítesi.  
Así dijo Don Luís de Góngora:  
Espuela de honor le pica  
Y freno de amor le para;  
No salir es cobardía,  
*Ingratitud es dexalla.*<sup>23</sup> (*ibidem*, p. 189 - 190)

Portanto, nos próximos capítulos verificaremos como diversos escritores seguiram um modelo imposto, mas como outros se mostraram transgressores, em uma época de crise entre a Renascença e a Modernidade.

---

<sup>22</sup> Assim disse o prodigioso Lope de Vega

<sup>23</sup> De forma que se adiantou dom Luis de Góngora com uma engenhosa hipérbole a semelhança: Era tanta sua beleza,/ Que bem se acharão cravos/ Mais certos que em seus dois lábios? Que nos dois floridos meses. A contraposição é grande realce da semelhança, porque fazem agradável harmonia entre si dois delas com sua antítese. Assim disse Dom Luis de Góngora: Espora de honra lhe pica/ E freio de amor lhe par;/ Não sai é covardia/ Ingratidão é deixá-la.

## 2. Da Antiguidade ao Século XVI

### 2.1. De Roma a Madri: a Espanha renascentista

Para compreender o ideal classicizante que chegou à Espanha no século XVI, não se pode simplesmente recorrer aos textos greco-latinos e ignorar o ponto de partida dessa recuperação na Europa: a Itália. Se o século XVII marcaria o auge da literatura espanhola, momento em que seus autores influenciariam grande parte da literatura europeia, o *cinquecento*, no entanto, foi o momento em que a Itália era o centro do conhecimento e influenciou enormemente humanistas e eruditos espanhóis. Vários estudiosos apontaram a influência de Petrarca em Garcilaso de la Vega. O modelo que Cervantes tomou como base, por exemplo, para escrever suas novelas exemplares, é italiano. Da mesma forma, Lope de Vega tomou como base de sua poesia épica o modelo de Ludovico Ariosto. Esses são alguns exemplos do influxo italiano nas letras espanholas, sobretudo no século XVI. Segundo Carpeaux (2002):

A literatura italiana do Cinquecento era a maravilha da época; a Europa inteira a conhecia, a admirava e imitava assiduamente. Constitui, com efeito, um edifício imponente. Mesmo hoje, quando vastos setores daquela literatura – a poesia lírica petrarquesca, a comédia à maneira de Plauto – se tornaram obsoletos e ilegíveis. Ainda resta muito de admirável: a epopeia fantástica de Ariosto e a poesia grave de Michelangelo, o aristocratismo nobre de Castiglione e a individualidade exuberante de Cellini, a crítica de Maquiavel e a sabedoria prática de Guicciardini; até mesmo expressões dissonantes como o humor rústico de Folengo e de Ruzzante e a libertinagem de Aretino participam, de qualquer modo, do equilíbrio feliz entre a força vital das personalidades e serenidade da expressão estilística, regulada pelos modelos antigos. O Cinquecento revela as características de uma síntese definitiva. (CARPEAUX, 2002, p. 56)

Também Peter Burke (1998, p. 112) destaca como a literatura italiana – assim como outras formas de arte – se tornou um modelo de emulação, o que

só foi possível graças ao contato pessoal entre os autores de outras partes da Europa com escritores italianos. Carpeaux aponta também a genialidade italiana e o culto à Antiguidade como os componentes desta síntese que marcou o Renascimento. Essa síntese se desenvolveu e propagou com facilidade porque se aliou em alguma medida à Igreja. O renascimento na Itália é também cristão e caminhou ao lado dela com seu convencionalismo. Não nos esqueçamos que ao ser ameaçada pela Reforma, a Igreja se via obrigada a fortalecer-se e para tal também se alinhou a uma política de unidade nacional, que encontrava mais resistência na Itália, mas que se fortaleceu na Espanha:

A Reforma era conservadora [...] A situação complicar-se-á porque o ponto de origem do distúrbio concentrava-se em um valor religioso associado a outro valor de ordem bastante distinta: o da unidade nacional. Do ponto de vista da história social, o resultado consistia em “uma era de uniformidade, que, por todas partes, sustentava que uma unidade política não podia conter dentro de si duas formas de crença ou devoção. Ora, apesar de incapaz de promover a unidade italiana, o domínio pontifício menos ainda podia abrir mão de sua identidade religiosa.” (LIMA, 2009, p. 29)

Nas primeiras décadas do século XVI, Carlos I da Espanha se transformou no principal aliado de Roma para manter a unidade cristã e aumentar o controle sobre a sociedade (e a arte, conseqüentemente). A ortodoxia dos Austrias, na Espanha, desembocou principalmente no XVII, quando a Península Ibérica viveria sob a luz da Inquisição de maneira ainda mais latente. José Antonio Maravall (1998) afirma que essa presença latente da Igreja e o próprio nacionalismo demonstram como o sentido de Renascimento não era tão unívoco e como os espanhóis em torno do imperador souberam aproveitá-lo a sua medida. Com efeito, não se pode negar a existência de um Renascimento espanhol, como já se tentou propagar, pelo fato de permanecer na Península Ibérica uma dependência em relação à autoridade eclesiástica. Ora, a influência de um pensamento religioso existiu até mesmo em países “mais profundamente” renascentistas, o que não faz, em absoluto, com que não coexistam aspectos genuinamente desse período.

Ao mesmo tempo, não se dorme na Idade Média e se acorda no Renascimento. Essa transição não ignora a herança que séculos demoraram para fortalecer. Isto posto, não se deve pensar o Renascimento como uma época de total oposição ao pensamento escolástico, que vigorou fortemente no Medievo. Houve uma continuidade, entre outros fatores, da tradição gramatical e da retórica medieval normativa, ainda que com uma dicção modernizada, com tom mais classicista, além da manutenção, em certa medida, dos ideais religiosos.

No entanto, essa adesão ao pensamento religioso não foi total. Para poder, em grande medida, romper com o pensamento medieval, fazia-se necessário diminuir o controle da Igreja nos meios científico e erudito:

[...] houve uma secularização parcial, uma restrição do escopo intelectual da religião, imposta pela evocação de um passado pré-cristão. Não tanto, diga-se de passagem, um abandono da vida religiosa, mas uma reconsideração da apropriação de longo prazo da religião abraâmica a fim de controlar a ciência e as artes. [...] A revivificação da cultura clássica não significou uma menor atividade religiosa para a maioria das pessoas, mas envolveu um elemento secular na arte que retratava a existência de deuses clássicos míticos, como nas pinturas de Botticelli. (GOODY, 2011, p. 14-16)

Também Luiz Costa Lima (1995, p. 78) destaca aquilo que ele denomina uma época marcada por uma cultura laicizada, “em que as letras (não só as poéticas) têm primazia.” É importante, ao mesmo tempo, que tenhamos em mente que o Renascimento teve diversos momentos. Historiadores como Peter Burke veem traços de um período de quebra com a Idade Média já no século XIV. Não retomaremos essas fases que antecederam o século XVI, ao contrário, vale a pena tomar como ponto de partida para o pensamento que vigorou na Espanha do Cinquecento o que Peter Burke (1998) chama de “Alta Renascença” ou de “Idade da Emulação”:

The period 1490-1530 has long been known as the “high” Renaissance, in the sense of the peak of achievement. In Italian

art, it was the age of Leonardo, Raphael and Michelangelo; in literature, of Ariosto. The period of the earlier period congealed, the lines between classical and medieval were drawn more firmly and the ambiguities were eliminated. From an insider's point of view, on the other hand, a better term might be emulation.<sup>24</sup> (BURKE, 1998, p. 67)

Essa ideia de emulação que Peter Burke assinala ganhou força na Espanha do século XVI. Veremos, na próxima seção, como isso se desenvolveu primeiramente com os comentadores da obra de Garcilaso de la Vega e, mais adiante, com as primeiras artes poéticas produzidas na Espanha.

A literatura italiana era amplamente traduzida e atingia com facilidade outros países europeus. Com efeito, o alcance foi enorme desde a primeira metade do século XVI, época em que Garcilaso de la Vega produzia e se transformava no “príncipe” dos poetas espanhóis:

As traduções criaram o ideal literário da época. O ideal humano foi criado pelo *Cortegiano*, de Castiglione, um dos livros mais traduzidos e mais lidos de todos os tempos. Em 1528 publicou-se a obra; já em 1534 existe ela em espanhol (por Boscán) [...] Os poetas mais nobres da época – o espanhol Garcilaso de la Vega, o inglês Sir Philip Sidney – são encarnações perfeitas do *cortegiano* ideal. (CARPEAUX, 2002, p. 108)

É importante salientar que vários reinos italianos estiveram sob a dominação espanhola – costuma-se chamar esse período de “Italia española” – nos séculos XV, XVI e XVII. O reino de Nápoles, por exemplo, esteve sob o domínio de Carlos I na primeira metade do século XVI, e manteve relações importantes com Barcelona, além de funcionar como um dos principais centros difusores da literatura italiana. Segundo Peter Burke (1998, p. 87), inúmeros eruditos europeus visitaram a Itália pós 1500. Jean Lemaire e Guillaume Budé

---

<sup>24</sup> O período 1490-1530 é comumente conhecido como o "alto" Renascimento, no sentido do auge da conquista. Na arte italiana, era a era de Leonardo, Raphael e Michelangelo; na literatura, de Ariosto. A fase do período anterior congelou, as linhas entre clássico e medieval foram desenhadas com mais firmeza e as ambiguidades foram eliminadas. Do ponto de vista interior, por outro lado, um termo melhor pode ser a emulação.



são alguns dos clássicos exemplos, assim como os espanhóis Juan Gines e Garcilaso de la Vega também estiveram no país nessa época. Por isso, como assinala Maravall: “de todos los renacimientos europeos tal vez ninguno, en aspectos fundamentales, sea más próximo al italiano que el español.”<sup>25</sup> (MARAVALL, 1998, p. 17)

Na próxima seção veremos a importância de Garcilaso de la Vega no século XVI e como os comentários de sua obra formam, com as artes poéticas, a teoria poética dessa época na Espanha. Como afirma Carpeaux (2002), o poeta espanhol também é herdeiro de uma tradição italiana, por um lado petrarquista, por outro como símbolo do *uomo universale* da Renascença e sempre é citado como o grande poeta dessa época por uma falta de outros poetas talentosos, que só chegariam ao final da segunda metade do XVI:

Não convém mencionar outros petrarquistas espanhóis ao lado de Garcilaso. Na mesma geração, só Aldana é digno da sua companhia, e, depois, só frei Luis de León é superior, o maior de todos; mas esses dois, poetas do amor divino, pertencem a um outro mundo, o mundo do Humanismo cristão, que Garcilaso, o poeta sem outra religião a não ser a devoção à sua dama, ignorava. O verdadeiro continuador de Garcilaso é Fernando Herrera; nele, a estilização garcilasiana transforma-se em retórica sublime: é o começo do Barroco. (CARPEAUX, 2002, p. 112)

A influência italiana esvaiu-se pouco a pouco dando lugar à hegemonia espanhola a partir do maneirismo, quando as contradições entre a religião e a moral ficaram ainda mais evidentes e a Espanha foi quem melhor desenvolveu essa problemática:

O concílio de Trento e a dominação espanhola acabam radicalmente com os ideais da Renascença. A literatura culta encaminha-se para o Barroco, civilização pseudoaristocrática, pseudorreligiosa e pseudoerudita, civilização internacional, na

---

<sup>25</sup> De todos os renascimentos europeus talvez nenhum, em aspectos fundamentais, seja mais próximo ao italiano que o espanhol.

qual, como na Itália, os espanhóis dominam. A literatura italiana perde a hegemonia na Europa. (*ibidem*, p. 98)

Vejamos na próxima seção como vigorou na Espanha ao longo do século XVI uma tendência renascentista de recuperação da literatura clássica e como isso se alinhou, primeiramente, aos comentários sobre a obra do grande poeta do século: Garcilaso de la Vega. Essa, em grande medida, veneração a Antiguidade, fez com que aquilo que os humanistas tanto haviam tentado refutar acabasse por se fortalecer: o critério de autoridade, algo tão medieval, mas que ganhou força no Renascimento e que culminou, como destacaremos, em uma série de tratados poéticos normativos.

## 2.2. A *Doctrina de la Imitatio Auctoris*: os comentadores da obra de Garcilaso de la Vega e o pensamento literário do século XVI

*La belle Antiquité fut toujours vénérable,  
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.  
Je vois les Anciens sans ployer les genoux,  
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous ;  
Et l'on peut comparer sans crainte d'être injuste  
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste...  
Platon, qui fut divin du temps de nos aïeux,  
Commence à devenir quelquefois ennuyeux...  
Chacun sait le décri du fameux Aristote,  
En physique moins sûr qu'en histoire Hérodote.<sup>26</sup>  
Charles Perrault*

Diversos historiadores da crítica literária, como René Wellek (2009), inclinam-se a colocar como ponto de partida da crítica, pensada

---

<sup>26</sup> A bela Antiguidade sempre foi venerável. Mas eu nunca pensei que ela fosse adorável. Eu vejo os Antigos sem lhes dobrar meus joelhos; Eles são grandes, é verdade, mas homens como nós. E pode-se comparar sem medo de ser injusto o século de Louis ao belo século de Augusto. Platão, que era divino no tempo de nossos antepassados, começa-se a tornar-se irritante às vezes... Todo mundo conhece o decreto do famoso Aristóteles, Herodoto na física menos seguro que na história.

verdadeiramente como tal, o século XVIII. No entanto, muitas vezes, os séculos XVI e XVII são colocados dentro de uma caixa em que a Idade Média também se encontra, o que demonstra uma generalização que desconsidera uma clara ruptura de paradigma que houve entre o Medievo e o Renascimento, uma época em que a cultura letrada começava a ganhar força:

Em suma, de acordo com Ferguson podemos dizer que a peculiaridade do Renascimento se dá em função de mudanças econômicas, daí políticas, que se estendem até a constituição de uma cultura laicizada, em que as letras (não só as poéticas!) têm primazia. (LIMA, 1995, p. 78)

Levando em conta o pensamento de Foucault (1967), verificamos no final do XVI e início do XVII uma era de modificação dos princípios orientadores. O *a priori* histórico se modifica e as palavras e as coisas – *res* e *verba* – começam a desprender-se, a deslocar-se da total compatibilidade que pareciam ter. Deixa-se uma episteme baseada na semelhança para encontrar a representação, e o Dom Quixote simboliza o herói louco que teima em acreditar que as palavras e as coisas possuem uma plena correspondência. Busca-se, então, uma linguagem pura, que tente se desvencilhar da transitividade das coisas e se mostre clássica, universal, alinhada a um ideal greco-romano.

É ao longo do XVI e do XVII que o olhar sobre a literatura se moderniza em diversos aspectos. Primeiramente, alguns conceitos, como o de *mimesis*, voltam a ganhar força, e, conseqüentemente, realidade e ficção são analisados como coisas distintas, diferentemente da Idade Média, época em que além de haver uma clara associação entre tais conceitos, a literatura tinha a obrigação de ser dogmática e restrita, para que o público não fosse maculado por palavras corruptoras:

En los últimos siglos medievales esta actitud se había suavizado pero todavía pervive en los tratados de Dante, Petrarca y Bocaccio. También los primeros tratados en lengua castellana se ven obligados a realizar una defensa de los méritos y aportaciones de la literatura frente a otras artes y todavía la

interpretación lógica sigue siendo plenamente válida como justificación del sentido beneficioso de las producciones ficticias. El carácter moral de la literatura sigue siendo en los siglos XIV y XV la mayor preocupación de sus defensores y detractores. (BOBES *et al.*, 1998, p. 330)<sup>27</sup>

Entre o início do Renascimento e o florescimento das Artes Poéticas, houve um período de transição na literatura espanhola. Com a popularização do texto aristotélico entre os eruditos, depois de séculos nos quais a *Poética* era transmitida através do árabe, surgiu um desejo de interpretar a literatura alinhada aos textos clássicos da literatura greco-romana. O humanismo florescia e com ele viram-se cada vez mais teóricos que precisavam demonstrar sua erudição para consolidar seu lugar entre os grandes nomes da época.

Dever-se-ia imitar os escritores antigos para que só então a literatura espanhola adquirisse status de digna de admiração. Movimento semelhante acontecia também na França dentro do grupo conhecido como “La Pléiade”, ainda que como afirma Maravall (1998), o movimento na Espanha tenha sido muito mais precoce que na França no começo do século XVI, diferentemente do que diversos críticos apontam ao atribuir à literatura francesa um componente inaugural que se demonstra falacioso. Ainda assim, Joachim Du Bellay, no famoso ensaio *Défense et Illustration de la langue française*, predicava não só por uma recuperação da razão greco-romana, mas por uma servidão racional à Antiguidade ainda mais veementemente do que acontecia na Espanha do século XVI: “C’est que sans l’imitation des Grecs et Romains, nous ne pouvons donner a nostre langue l’excellence et lumière des autres plus fameuses.”<sup>28</sup> (DU BELLAY, 1549, p. 40)<sup>29</sup>. Portanto, esse movimento não foi localizado, antes

---

<sup>27</sup> Nos últimos séculos medievais esta atitude havia se suavizado mas ainda persiste nos tratados de Dante, Petrarca e Boccaccio. Também os primeiros tratados em língua castelhana se veem obrigados a realizar uma defesa dos méritos e contribuições da literatura frente a outras artes e ainda a interpretação lógica continua sendo plenamente válida como justificativa do sentido benéfico das produções fictícias. O caráter moral da literatura continua sendo nos séculos XIV e XV a maior preocupação de seus defensores e detratores.

<sup>28</sup> É que sem a imitação dos gregos e romanos, nós não podemos dar a nossa língua a excelência e luz dos outros mais famosos.

<sup>29</sup> É que sem a imitação dos gregos e romanos, nós não podemos dar a nossa língua a excelência e luz dos outros mais famosos.

atingiu diversas regiões europeias. Luiz Costa Lima afirma que essa tendência se alinha em grande medida a uma postura cada vez mais racionalista que o Renascimento trazia e uma vontade expressa dos doutos de tentarem se dissociar de ideias contemporâneas, vistas como vulgares e pouco eruditas:

De posse destas coordenadas parece explicável o prestígio da retórica, a manutenção do gosto classificatório da escolástica, o racionalismo expresso sob a forma de normas e preceitos e, afinal, o lugar comum que se torna o princípio da *imitatio*. Ele então supunha um duplo gesto: o de se dissociar do “bárbaro”, do incomodamente contemporâneo e o de consolidar, pela irradiação que agora se promovesse, o bom legado dos antigos. Em ambas as direções, ressalta a extrema importância concedida à autoridade. Os antigos servem de modelo para que sejam emulados. Se *imitatio* nunca significou cópia servil, em troca sempre implicou o aspecto de destacar-se, de constituir para o nome do autor uma genealogia “nobre”, separadora do homem de letras da gente vil e vulgar [...] Entre o começo do século XVI e o princípio do XVII, tal gosto pelas regras não só se mantém mas se extrema. (LIMA, 1995, p. 79)

José Antonio Maravall (1965), no clássico *Antiguos y modernos*, vê nos Séculos de Ouro uma evolução do conceito mimético entre os eruditos: em um primeiro momento buscava-se *imitar* os antigos. Em um segundo momento, a *emulação* se transformou no objetivo ideal, para finalmente buscar-se a *superação* dos antigos. Isto posto, veremos como as primeiras décadas do XVI se viram apegadas à ideia de imitação/ emulação, algo que só seria superado ao longo do XVII, principalmente após 1610, com o processo de superação que Lope de Vega protagonizou na comédia e Luís de Góngora na poesia.

A querela entre antigos e modernos, nomenclatura que Marc Fumaroli (2001) afirma ter suas raízes ainda na Idade Média, estava cada vez maior, ao ponto de Montaigne dedicar vários de seus ensaios contra o pedantismo e falta de ideias novas de seus contemporâneos que, segundo ele, não sabiam mais o que afirmar através de citações a Cícero, Platão ou Aristóteles. Montaigne desenvolve essas ideias em ensaios como “Pedantisme”. Para Luiz Costa Lima, essa miscelânea de referências fez com que se valorizasse uma excessiva ordenação antiquada:

Quintiliano é o codificador do tesouro da retórica, Cícero é seu representante. Pode-se pois supor que o achatamento do filão filosófico grego e a ênfase na função pragmática do *discurso ornado* tenham desempenhado um peso decisivo na formação da *imitatio*. (LIMA, 1995, p. 77)

Ainda na França, mais de cem anos mais tarde, Charles Perrault também se mostraria favorável a uma modernização em detrimento do ideal de antiguidade, para que a literatura francesa pudesse enfim ganhar o status que lhe parecia merecer, o que gerou o famoso ensaio *Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie* (1688-1697)

Voltando ao caso espanhol, observamos como a querela entre antigos e modernos parecia favorecer para o lado dos antigos, o que fez com que o ideal de imitação persistisse entre vários autores. Para entender a poesia épica dessa época, um dos objetos centrais desta tese, é importante verificar como floresceu uma ideia de imitação autoral, assentada no XVI, mas que perdurou, como fica claro no trecho a seguir de Francisco de Trillo y Figueroa, durante o século XVII:

Demas que la grandeza de la poesia sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque (quando se suponga que mi entendimiento pudiesse produzir todos los grandes conceptos que ay en ellos) ¿quien duda que mis palabras (aun diciendo yo lo mismo que en ellos ay) no podrian ser tan vigorosas, ni de tanta autoridade?<sup>30</sup> (TRILLO Y FIGUEROA, 1651, p. 15)

Na Espanha, ao mesmo tempo, a literatura de Garcilaso de la Vega se canonizava rapidamente e era influenciada por essa teoria pautada na imitação. A poesia do Príncipe dos Poetas adquiriu enorme fama após sua morte precoce (o autor provavelmente nasceu em 1501 e faleceu em 1536) e fez surgir aquilo que a crítica literária espanhola comumente denomina *Comentaristas de*

---

<sup>30</sup> Além de que a grandeza da poesia sem dúvida consiste na imitação dos que melhor a escreveram, porque (se se supõe que meu entendimento pudesse produzir todos os grandes conceitos que há neles) quem duvida que minhas palavras (embora dizendo eu mesmo que neles há) não poderiam ser tão vigorosas, nem de tanta autoridade?

*Garcilaso de la Vega* (GALLEGO MORELL, 1972, p. 12). E foram vários os comentadores, denominados pelo teórico José Almeida (1976) já como críticos literários, com destaque para os trabalhos de Francisco Sánchez de las Brozas, Tomás Tamayo de Vargas e, principalmente, Fernando de Herrera, ávidos leitores de textos da Antiguidade Clássica, que se consolidaram em solo espanhol especialmente na segunda metade do XVI:

La crítica ha puesto de manifiesto que el pensamiento literario se caracterizó por responder a un paradigma teórico compuesto, en el que Aristóteles, por razones de prestigio intelectual, ocupó un lugar preeminente, pero en el que otros pensadores tuvieron un papel nada desdeñable. Así Aristóteles, Horacio y Platón componen el triunvirato de auctoritates máximas del Renacimiento, y el cruce de las tres corrientes de pensamiento generadas de cada uno de ellos, independientemente de otras aportaciones menores, alimentó el grueso del pensamiento moderno sobre el hecho literario y sus géneros. (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 10)<sup>31</sup>

Esses comentadores eram frutos da cátedra de poesia inaugurada na Universidade de Salamanca, em 1484, época que coincidiu com o auge do Renascimento, o que fez com que os eruditos que passavam pela universidade espanhola tivessem diversas aulas de estudos greco-latinos e, conseqüentemente, conheciam a ideia de emulação que ganhava forma.

Francisco Sánchez de las Brozas mantém um mérito maior como gramático e humanista e como professor de Retórica na Universidade de Salamanca. Foi nessa universidade onde, em 1574, no afã de trabalhar a poesia de Garcilaso de la Vega com seus alunos, viu-se obrigado a catalogar a poesia do autor, já que não havia saído ainda nenhuma edição, e fazer comentários que lhes ajudassem a analisar melhor a poesia garcilasiana. Nessa época, como

---

<sup>31</sup> A crítica deixou claro que o pensamento literário se caracterizou por responder a um paradigma teórico composto, no que Aristóteles, por razões de prestígio intelectual, ocupou um lugar preeminente, mas no que outros pensadores tiveram um papel nada desdenhável. Assim Aristóteles, Horácio e Platão compõem o triunvirato de autoridades máximas do Renascimento, e o cruzamento das três correntes de pensamento geradas de cada um deles, independentemente de outras contribuições menores, alimentou o grosso do pensamento moderno sobre o fato literário e seus gêneros.

destaca Gallego Morell (1972, p. 20), a principal leitura de Sánchez de las Brozas eram as *Bucólicas*, de Virgílio, o que fez com que suas análises tendessem a uma comparação com a literatura greco-latina e que se arriscasse a traduzir a *Ilíada* ao castelhano. Também é nessa época que o autor teve contato com as primeiras edições anotadas e comentadas que haviam aparecido na Itália sobre as obras de Dante, Petrarca, Ariosto e Sannazaro. (VILANOVA, 1969, p. 571)

Além das referências greco-latinas e da leitura de clássicos italianos comentados, destaca-se na literatura de Sánchez de las Brozas *La doctrina de la Imitatio auctoris*, um modo de analisar a cópia de autores clássicos como uma imitação criadora, como vemos no trecho a seguir:

Es también imitación de Virgilio en el 4 de las *Geórgicas*, en la fábula de Aristeo. [...] En este soneto imita a Petrarca [...] La dificultad que tiene al fin este soneto, parece que se puede soltar diciendo que Garcilaso llegó donde estaba el alma (que es la dama) de Julio, y Julio quedó donde estaba la de Garcilaso.<sup>32</sup>(SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, 1972 [1574], p. 268)

A cópia era entendida por Sánchez de las Brozas como uma demonstração de maestria típica de poetas cultos. Assim, o poeta deveria integrar versos alheios como se fossem seus para ser alçado ao posto de um escritor erudito e demonstrar uma habilidade artística de alguém que havia assimilado obras clássicas. Ao mesmo tempo, tanto Fernando Lázaro Carreter (2001) quanto Viñas Piquer (2007) assinalam que a *Imitatio auctoris* se constituiu na verdade de uma imitação composta, ou seja, dever-se-ia imitar vários autores greco-latinos que, juntos, formavam uma literatura melhor que a de cada um deles isolada:

Por supuesto, parecía que era mejor bastarse a sí mismo, contar con el propio ingenio. Pero en general se era consciente de que

---

<sup>32</sup> É também imitação de Virgílio no poema 4 das *Geórgicas*, na fábula de Aristeu. [...] Neste soneto imita a Petrarca [...] A dificuldade que tem ao fim este soneto, parece que se pode soltar dizendo que Garcilaso chegou onde estava a alma (que é a dama) de Julio, e Julio ficou onde estava a de Garcilaso.



este camino solo a unos pocos les estaba reservado. De modo que fue la imitación compuesta la que pasó a ocupar el lugar central en la poética renacentista. (VIÑAS PIQUER, 2007, p. 147)<sup>33</sup>

Essa imitação mais eclética, que visava abstrair o melhor de cada autor latino, estava alinhada ao pensamento erasmista desenvolvida em *Ciceronianus* (1528) que, como afirma Marcel Bataillon (1967), teve uma grande acolhida na Espanha – como em nenhum outro país europeu – e foi acolhida tanto por autores renascentistas como até mesmo por Quevedo e Cervantes. A fala de Erasmo foi bastante clara e contundente:

Uidetur praesensseculistatus, cum eorum temporum ratione congruere, quibus uixit ac dixit Cicero, quum sint in diuersum mutata religio, imperium, magistratus, respublica, leges, mores, studia, ipsa hominum facies, denique quid non? [. . .] Quid igitur frontis habeat ille, qui a nobis exigat, ut per omnia Ciceronis more dicamus? Reddat is nobis prius Roman illam, quae fuit olim, reddat senatum et curiam, patres conscriptos, equestrem ordinem, populum in tribus et centurias digestum. [. . .] Porro quum undequaque tota rerum humanarum scena inversa sit, quis hodie potest apte dicere, nisi multum Ciceroni dissimilis? Adeo mihi videtur hoc quod agebamusin diuersum exisse. Tu negas quenquam bene dicere, nisi Ciceronem exprimat; at res ipsa clamitat, neminem posse bene dicere, nisi prudens recedat ab exemplo Cicerones. Quocunque me verto, video mutata omnia, in alio sto proscenio, aliud conspicio theatrum, imo mundum alium.<sup>34</sup> (ROTTERDÃO, 1528, p. 120)

<sup>33</sup> Claro, parecia que era melhor bastar-se a si mesmo, contar com o próprio engenho. Mas em geral era-se consciente de que esse caminho só a uns poucos estava reservado. De modo que foi a imitação composta a que passou a ocupar o lugar central na poética renascentista.

<sup>34</sup> Bem, então, as condições presentes concordam com as do momento em que Cícero viveu e falou, considerando nossa religião, governo, leis, costumes, ocupações, o próprio rosto dos homens? [...] Qual seria a arrogância então, ou quem deveria insistir para que falássemos, em todas as ocasiões, como fez Cícero? Deixe ele nos trazer de volta primeiro o que Roma era. Deixe-o nos dar o Senado e a casa do senado, os Padres Conscritos, os Cavaleiros, as pessoas em tribos e séculos. [...] Então, uma vez que, em cada mão, a cena inteira das coisas é mudada, quem pode falar hoje de forma apropriada, a menos que seja diferente de Cícero? Portanto, parece-me que o nosso argumento nos leva a uma conclusão diferente. Você diz que ninguém pode falar com propriedade, a menos que ele copie Cícero. Mas o fato em si nos convence de que ninguém pode falar bem a menos que ele se retire sabiamente do exemplo de Cícero. Onde quer que eu vire, vejo as coisas mudadas, eu fico em outro palco, vejo outro teatro, sim, outro mundo.

Ainda no século XVI, foi bastante difundido o texto *De imitatione Ciceronis*, de Juan Lorenzo Palmireno, no qual o autor pede que seus alunos não apenas leiam vários autores greco-latinos, como que os imitem para, em um primeiro momento, assimilar as lições de latim e, depois, conseguir produzir literatura. (PALMIRENO, 2009, p. 48). Em outras palavras, a tese propagada no século XVI, que tinha como base o *De oratore*, de Cícero, não se referia a uma imitação das ideias ou da própria natureza – conforme ideias de Platão e Aristóteles, respectivamente –. A imitação de Cícero era de ordem mais prática, atrelada a modelos dignos de serem imitados e que se relacionaria em grande medida às artes poéticas do século de Ouro que não apenas citavam filósofos como Aristóteles como o apresentavam como modelo digno de imitação. O primeiro a polemizar sobre a imitação ciceroniana foi Gasparino Barzizza, no livro *De compositione*, de 1421, que acreditava que ainda que se objetivasse imitar um autor perfeito e sublime, melhor seria que a imitação fosse composta, de vários autores.

Bataillon (1967) vai ainda mais longe ao apresentar o Renascimento como uma era de recuperação de dois tipos de imitação estabelecidas na Grécia e em Roma: a imitação dos Antigos e a imitação da Natureza, em detrimento do que se fazia na Idade Média, quando autores enalteceram a imitação metafísica das ideias como parte dos próprios seres. Isto é, com Erasmo surgia um pensamento que propagava uma imitação mais eclética, em oposição à imitação ciceroniana, ambas propostas que não se alinhavam à imitação da Natureza.

Ao mesmo tempo, essa imitação composta que os autores produziam se alinha ao que autores modernos denominam *contaminatio*, prática que se costuma apresentar como originária do teatro de Terêncio, mas que Richard Hunter (2010) mostra não ser uma afirmação irrefutável. Ou seja, essa prática de justapor ideias e cenas de vários textos não é uma novidade do Renascimento na Europa.

Fernando Lázaro Carreter (2001, p. 95) também destaca outro ponto defendido pelos autores do Século de Ouro que predicavam uma imitação

eclética: para muitos autores, a imitação era essencial. No entanto, se fosse feita em relação a apenas um autor, isso se transformaria em um mero exercício escolar. O verdadeiro mérito estava em, primeiramente, assimilar a literatura clássica, dar unidade às diferentes ideias e, a partir do ponto de vista pessoal, finalmente escrever e obter um resultado original. Juan Luis Vives, um dos maiores humanistas espanhóis da primeira metade do século XVI, defende veementemente a imitação eclética, colocando-a em um patamar absolutamente superior à imitação ciceroniana:

Por lo cual, lo que a los comienzos es imitación, poco a poco debe progresar hasta un punto en que ya sea competencia y decidido propósito no sólo de igualar, sino de superar, si es ello posible. La simple imitación jamás llega a parearse con el dechado que se propuso; pero en la competencia puedes dejar a la espalda a aquel con quien entablaste el pugilato. Así fué que los antiguos, que fueron imitadores al principio, llegaron pronto a ser émulos y a la postre a rivalizar y competir con ellos, no pocas veces con suceso feliz, pues se aventajaron a aquellos a quienes antes tomaran por guías y maestros, como Cicerón a Craso y Antonio, Platón a Cratilo y Arquitas, Aristóteles a Platón, Virgilio a Ennio, Lucrecio a Hesíodo.<sup>35</sup> (VIVES, 1948 [1524], p. 158)

Sánchez de las Brozas era consciente de sua teoria pautada na imitação de autores preferencialmente greco-latinos, pois estava embebido da teoria de Escalígero nos *Poetices Libri Septem* (1561) e afirmava sem pudor que não tinha como bom poeta aquele que não imitasse os antigos, em outras palavras: “Y si me preguntan porqué entre tantos millares de Poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra

---

<sup>35</sup> Pelo qual, o que a princípio é imitação, pouco a pouco deve progredir até um ponto em que já seja competência e decidido propósito não só de igualar, mas de superar, se isso é possível. A simples imitação jamais chega a parrear-se com o exemplo que se propôs; mas na competência podes deixar às costas aquele com quem entabuaeste o pugilato. Assim foi que os antigos, que foram imitadores a princípio, chegaram rapidamente a ser émulos e, por fim, a rivalizar e competir com eles, não poucas vezes com êxito, pois se avantajaram àqueles a quem antes tomaram por guias e mestres, como Cícero a Crasso e Antonio, Platão a Crátilo e Arquitas, Aristóteles a Platão, Virgílio a Ênio, Lucrécio a Hesíodo.

razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrina para saber imitar.”<sup>36</sup> (SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, 1972 [1574], 290) O autor ainda afirma que seus modelos são Quintiliano, Cícero e Aristóteles, já que com essa confluência de saberes pode-se chegar a uma síntese produtiva.

Sánchez de las Brozas, assim como Fernando de Herrera, como veremos a seguir, interpretou a *mimesis* aristotélica como algo conatural ao homem e que seria, portanto, fundamental para que existisse literatura, o que gerou uma confusão entre os conceitos de imitação de modelos a imitação da natureza (entendida geralmente como realidade). Essas imitações que Checa Beltrán (1998) chama de ordem retórica e poética foram muitas vezes confundidas ou misturadas e fizeram com que se justificasse a imitação de autores a partir de um argumento de autoridade baseado em Aristóteles. Para Paul Ricoeur, o trabalho de Aristóteles sempre deixou clara a dualidade que apresenta a retórica e a poética no uso do discurso. A poesia, que não pretende em sua essência persuadir, pertence a um universo distinto da retórica que, por sua vez, não pretende ser catártica. Para Aristóteles, a *Retórica* é a arte de encontrar provas, enquanto a poesia é mimética:

A retórica foi antes de tudo uma técnica de eloquência; seu alcance é o mesmo da eloquência, a saber, gerar a persuasão. Ora, esta função, por mais vasta que seja sua extensão, não cobre todos os usos do discurso. A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz as purificações das paixões da piedade. Poesia e eloquência desenharam assim dois universos de discursos distintos. (RICOEUR, 2000, p. 23)

Luiz Costa Lima, um dos maiores historiadores da *Mimesis*, destaca em seu primeiro ensaio sobre o tema, *Mimesis e modernidade*, que “Como decisão,

---

<sup>36</sup> E se me perguntam por que entre milhares de poetas como nossa Espanha tem, tão poucos podem ser dignos de tal título, digo, que não há outra razão, que a de que lhes faltam as ciências, línguas e doutrina para saber imitar.

*mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suporia uma constância e uma mudança.” (LIMA, 2003, p. 27). Costa Lima salienta como a *mimesis* sofreu com uma interpretação que a metamorfoseou em *imitatio*:

Nesse curso, deve-se ainda acrescentar: a autonomização relativa de que a *mimesis* se reveste, em Aristóteles, não supõe a autonomização do estético mas sim a *interação diferida da mimesis* com a passagem da *mimesis* para a *imitatio*. Para que então compreendamos a distância que medeia entre uma e outra precisamos encarar a constelação a que se integrava a *mimesis* aristotélica. A maneira mais econômica de fazê-lo consistirá no destaque de passagem que trata simultaneamente da composição e seu efeito. [...] Que estranho o destino da *Poética* aristotélica. Uma esfinge não parecia despertar maiores equívocos. Ignorada na antiguidade, onde poderia ter sido mais fluente seu entendimento, não se tornou melhor conhecida no *Cinquecento*, que, entretanto, nela tanto se apoiou. Não é hoje segredo que sua apropriação pelos tratadistas italianos teve um equívoco por base: *mimesis* entendida como *imitatio*. (*idem*, 1995, p. 63-68)

Da mesma forma, os renascentistas – como os comentadores da obra de Garcilaso – “ajudaram a seu posterior descrédito” (*idem*, 2003, p. 27). Ou melhor: “Para os poetólogos do Renascimento, qualquer que fosse a fonte eleita, Horácio, Platão ou Aristóteles, a *mimesis* é sempre *imitatio*” (*idem*, 1995, p. 77)

Deve ficar claro, ao mesmo tempo, que o argumento que toma como base Aristóteles para justificar a *Doctrina de la imitatio auctoris* é falho. Para Aristóteles, ainda que algumas coisas não existam como uma realidade consumada, elas existem em potência. Como destaca Costa Lima, a forma só se realiza através da concreção da matéria. Da mesma forma, “a *mimesis* se cumpre na concreção de um *mimema*”. (LIMA, 2003, p. 68). O poeta é um imitador a partir do momento em que ele é criador de enredos, quando dá forma a uma potencialidade:

[Para Aristóteles] a *mimesis* partilha das leis que governam a *physis*, é uma potencialidade (*dynamis*) que se atualiza em um produto (*ergon*). [...] O poético não se confunde com o texto escrito em versos, o poético é *mimesis* e *mimesis* é “imitação” da ação humana. (*ibidem*, p. 68)

Fernando de Herrera foi o maior comentador da obra de Garcilaso de la Vega e o responsável por assinar uma edição de 1580 das obras do poeta manchego. Tal edição, impressa em Sevilha, possui na capa a descrição: *Obras de Garcilaso de la Vega com anotaciones de Fernando de Herrera*. Os comentários de Fernando de Herrera foram tão bem estruturados, fruto de um imenso estudo do poeta e ensaísta sevilhano, que fizeram com que Menéndez Pelayo o considerasse verdadeiramente primeiro crítico literário do Século de Ouro espanhol:

Para mí Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI. [sus comentarios a la poesía de Garcilaso configuran un] grueso volumen de cerca de 700 páginas, de letra menudísima, en el cual, sob pretexto de ilustrar a Garcilaso, le ahogaba el divino Herrera bajo la mole de un arte poética, cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poético, sobre la majestad y arrogancia de la dicción.<sup>37</sup> (MENÉNDEZ PELAYO, 1972, p. 257)

Para Antonio Vilanova (1969) os comentários de Herrera são o máximo acontecimento literário do Século XVI no campo da estética literária, que só teria uma obra à altura com a publicação em 1596 da *Filosofía antigua poética*, de López Pinciano. Herrera não rechaça a doutrina da imitação, mas vai um pouco além em relação a Sánchez de las Brozas, ao repelir uma imitação servil principalmente de poetas italianos, que ao seu ver prejudicavam a inovação das

---

<sup>37</sup> Para mim, Herrera é o primeiro de nossos críticos do século XVI. [seus comentários à poesia de Garcilaso configuram um] grosso volume de cerca de 700 páginas, de letra miudíssima, no qual, sob o pretexto de ilustrar Garcilaso, se inundava o divino Herrera sob o miolo de uma arte poética, cifra de quanto ele havia aprendido nos antigos e nos italianos, e de quanto sua longa experiência lhe havia ensinado sobre a nobreza e escolha das palavras, sobre o número do período poético, sobre a majestade e arrogância da dicção.

formas poéticas. Essa postura também era defendida por Cervantes e Lope de Vega, que ao mesmo tempo viam como positiva a ideia de emular os clássicos e adicionar o gênio criador à literatura. Entretanto, escritores com menor qualidade acabaram por produzir meras imitações, sem qualquer mérito literário.

Como Menéndez Pelayo aponta no trecho acima, são setecentas páginas de comentários à poesia de Garcilaso e não seria oportuno para esta tese detalhá-los. O que faremos, no entanto, é demonstrar como sua análise está pautada nos ideais da época de clareza, bom uso da língua e referências clássicas, o que fazem com que o trabalho de Herrera pareça tomar a poesia de Garcilaso para produzir uma autêntica Poética. Já nas primeiras páginas, Herrera deixa clara sua visão de poesia:

No condeno la facilidad, sino la afectación della, porque singular virtud, es decir libre y claramente sin cansar el ánimo del que oye con dureza, y no se puede dejar de conceder, que regala mucho al sentido ver que ningunos vínculos y ligaduras de consonancias impiden el pensamiento para no descubrirse con delgadeza y facilidad.<sup>38</sup> (HERRERA, 1972 [1580], p. 308)

Em um longo comentário sobre o soneto que começa com o verso “Lejos de vos, e cerca de cuidado”, Herrera faz uma análise estendida de cada palavra e elogia o autor justamente pelo diálogo que este mantém com a literatura italiana e greco-latina, além da clareza que lhe é singular:

La intención de este soneto es tan común, que muchos poetas latinos y toscanos la han tratado, pero no por eso deja de merecer éste mucha gloria; porque está dispuesta afectuosa y claramente; aunque en el primer terceto se oscureció mucho la oración con la contextura difícil, y con la disolución de los números.<sup>39</sup> (*ibidem*, p. 328)

---

<sup>38</sup> Não condeno a facilidade, mas a afetação dela, porque singular virtude, significa livre e claramente sem cansar o ânimo do que escuta com dureza, e não se pode deixar de conceder, que acrescenta muito ao sentido ver que vínculos alguns e ligaduras de consonâncias impedem o pensamento para não se descobrir com tenuidade e facilidade.

<sup>39</sup> A intenção deste soneto é tão comum, que muitos poetas latinos e toscanos a trataram, mas não por isso deixa de merecer esta muita glória; porque está disposta e

Em outra análise, Herrera revela seu desejo de ver uma poesia pura – que parece estar no campo das ideias –, conceito não tão claro, mas que tenta dar conta de seu desejo de uma literatura o mais próximo possível do pensamento humano e de uma linguagem que dê conta dele. Herrera foi um destacado poeta no século XVI e conseguiu desenvolver, como discorre Vilanova (1969, p. 575), uma teoria literária e estética “en función exclusiva del sentimiento artístico y que supedita todas sus teorías sobre el lenguaje y el estilo, la erudición y la imitación, a un supremo ideal de belleza poética”<sup>40</sup>. Vejamos no trecho abaixo o desejo de poesia pura aliada ao ideal de beleza poética:

Este soneto está dispuesto con llaneza y sin algún trabajo; antes parece que Garcilaso no puso más cuidado en él que en decir los pensamientos de su ánimo pura y sencillamente, y con esto alcanzó bien su intención. Y así resplandece, y mucho más en los cuarteles, la puridad, que tanto conviene a la poesía. Mas porque se entienda qué es puridad, ya que este epigrama ha sido ocasión de nombralla, se ha de entender (digo esto a los que saben poco de estas cosas) que la oración pura es diversa de la propia; que la propiedad es por causa de la pureza y debe estar siempre la propiedad en toda parte.<sup>41</sup> (HERRERA, 1972 [1580], p. 338)

Menéndez Pelayo destaca o caráter italianista e o apreço pelo clássico de Herrera, marcas que como veremos ao longo dos capítulos caracterizaram grande parte do Século de Ouro espanhol e que ficariam ainda mais claras na *Arte poética* que Herrera escreveu e que mantém a visão que o autor empregou nos comentários à poesia de Garcilaso. Para Gallego Morell há duas grandes

---

afetuosa e claramente; ainda que no primeiro terceto se escureceu muito a oração com a textura difícil, e com a dissolução da metrificação.

<sup>40</sup> Em função exclusiva do sentimento artístico e que subordina todas suas teorias sobre a linguagem e o estilo, a erudição e a imitação, a um supremo ideal de beleza poética.

<sup>41</sup> Este soneto está disposto de maneira simplista e sem nenhum trabalho; antes parece que Garcilaso não pôs mais cuidado nele que em dizer os pensamentos de seu ânimo pura e simplesmente, e com isto alcançou bem sua intenção. E assim resplandece, e muito mais nos quartetos, a pluralidade, que tanto convêm à poesia. Mas para que se entenda o que é pluralidade, que tanto convêm à poesia, deve-se entender (digo isto aos que sabem pouco destas coisas) que a oração pura é diversa da própria; que a propriedade é por causa da pureza e deve estar sempre a propriedade em toda parte.



influências nos textos de Herrera: o idealismo platônico, bem assinalado por Menéndez Pelayo, e a *Poética* de Aristóteles<sup>42</sup>:

Menéndez Pelayo resalta cómo es el idealismo platónico el que alienta en las doctrinas estéticas de Herrera. Pero muchas veces son viejos textos aristotélicos los que cruzan por sus comentarios. “La poesía – escribe – trata las cosas que son y las cosas que no son como si fuesen y las respuestas como pueden o deben ser”. Texto que no es sino exposición de aquel otro lugar de la *Poética* de Aristóteles: “no es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron sino como debieran o pudieran haber sucedido, probable o necesariamente, porque el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa”<sup>43</sup> (GALLEGO MORELL, 1972, p. 43)

Também Bobes (1998) destaca que uma das questões centrais do trabalho de Herrera ao comentar a poesia de Garcilaso é refletir se o poeta nasce como tal ou se o poema é fruto mais de intenso trabalho do que propriamente da inspiração e conclui defendendo veementemente a origem sobrenatural da poesia “Y el carácter divino de la inspiración a partir de un ímpetu o furor poético que permite expresar por medio del lenguaje los conceptos más elevados del ser humano”<sup>44</sup> (BOBES *et al.*, 1998, p. 350)

Mostrando-se mais moderno, o trabalho de Herrera se distancia da forma como Sánchez de las Brozas compreendia a teoria de imitação. O poeta sevilhano era contrário a uma imitação servil e engessada. A inspiração nos poetas greco-latinos deveria existir, mas não os via como um modelo exemplar que não pudesse ser superado:

---

<sup>42</sup> Ao apresentar as poéticas espanholas, faremos um breve comentário sobre a *Mimesis* platônica e aristotélica.

<sup>43</sup> Menéndez Pelayo ressalta como é o idealismo platônico o que infunde nas doutrinas estéticas de Herrera. Mas muitas vezes são velhos textos aristotélicos os que cruzam por seus comentários. “A poesia – escreve – trata as coisas que não são e as coisas não são como se fossem e as respostas como podem ou devem ser”. Texto que não é senão exposição daquele outro lugar da *Poética* de Aristóteles. “não é ofício do poeta contar as coisas como sucederam, mas como deveriam ou poderiam ter sucedido, provável ou necessariamente, porque o historiador e o poeta não são diferentes por falar em verso ou em prosa”

<sup>44</sup> E o caráter divino da inspiração a partir de um ímpeto ou furor poético que permite expressar por meio da linguagem os conceitos mais elevados do ser humano.

Herrera no solo condena severamente la sumisa imitación de los poetas italianos, sino que rebelándose contra el criterio de autoridad que eleva a un olimpo inasequible a los poetas de la antigüedad grecolatina, propugna una valoración objetiva de su auténtica grandeza, exenta de toda clase de prejuicios y fanatismos de escuela.<sup>45</sup> (VILANOVA, 1969, p. 580)

Para Antonio Vilanova (1969), foi preciso esperar até o século XVII e a enorme inteligência crítica de autores como Quevedo, Gracián e Saavedra Fajardo para encontrar na literatura espanhola análises tão bem fundamentadas e certeiras como as de Fernando de Herrera, poeta culto e teórico que influenciaria as gerações subsequentes.

Outro comentador garcilasiano, o erudito de Toledo, Tomás Tamayo de Vargas, em 1622, tinha consciência do trabalho de seus antecessores, e se propõe na introdução de seu estudo a ir além e apresentar uma nova crítica, já no XVII:

El Maestro Francisco Sánchez de las Brozas, Catedrático de buenas letras en Salamanca, y Fernando de Herrera, natural de Sevilla, varones de conocida doctrina, cuyos escritos no dan poca gloria a España, y admiración a los extranjeros, viendo con cuánta razón tiene el Principado de la Poesía Castellana nuestro gran caballero Garcilaso de la Vega, dieron por tiempo bien empleado el que en la ilustración de sus obras pusieron: con razón, por cierto, su objetivo fue éste. El suceso, bien que feliz, no lleno, como en los principios de ordinario sucede, porque Herrera sólo hace ostentación de doctrina propia en el Poeta, Sánchez de imitación ajena.<sup>46</sup> (TAMAYO DE VARGAS, 1972 [1622], p. 597)

---

<sup>45</sup> Herrera não só condena severamente a submissa imitação dos poetas italianos, mas se rebelando contra o critério de autoridade que eleva a um olimpo inacessível os poetas da antiguidade greco-romana, propugna uma avaliação objetiva de sua autêntica grandeza, isenta de toda classe de preconceitos e fanatismos de escola.

<sup>46</sup> O mestre Francisco Sánchez de las Brozas, Catedrático de boas letras em Salamanca, e Fernando de Herrera, natural de Sevilha, varões de conhecida doutrina, cujos escritos não dão pouca glória à Espanha, e admiração aos estrangeiros, vendo com quanta razão tem o Principado da Poesia Castelhana nosso grande cavaleiro Garcilado de la Vega, deram por tempo bem empregado o que na ilustração de suas obras puseram: com razão, por certo, seu objetivo foi este. O caso, feliz, não repleto,

No entanto, seus comentários não vão além das comparações traçadas por Herrera e chegam a voltar aos argumentos comuns a Sánchez de las Brozas, ao comentar que a poesia de Garcilaso em vários momentos é imitação da de Horácio: “A los sonetos siguen las Canciones con esta división, que juzgo por mejor. La I, no es la mejor que tiene Garcilaso, pero variada de muchos afectos y bien dispuesta, es imitación de Horacio.”<sup>47</sup> (*ibidem*, p. 608).

Portanto, como vemos com esses três comentadores da obra de Garcilaso de la Vega, as influências greco-latinas predominavam na época e a doutrina da *Imitatio auctoris* predominou, ecoando inclusive no século XVII, com Tamayo de Vargas.

---

como nos princípios de ordinário acontece, porque Herrera só faz ostentação de doutrina própria no Poeta, Sánchez de imitação alheia.

<sup>47</sup> Aos sonetos seguem as Canções com esta divisão, que julgo por melhor. A I, não é a melhor que tem Garcilaso, porém a parte de muita afetação e bem disposta, é imitação de Horácio.

### 3. Uma necessidade de teorizar sobre a literatura: as Artes Poéticas espanholas

*El género es el lugar de encuentro de la Poética general y de la historia literaria; por esta razón es un objeto privilegiado, lo cual podría concederle muy bien el honor de convertirse en el personaje principal de los estudios literarios.*

Todorov in *El origen de los géneros*

A necessidade de teorizar sobre os gêneros literários é antiga. Já na *República*, Platão classificou os textos poéticos como diegéticos, miméticos e mistos. No livro terceiro, o filósofo grego diferencia as ficções poéticas em três grupos: as *miméticas*, em outras palavras, que se desenvolvem por imitação, como a tragédia e a comédia; as que empregam a narração feita pelo próprio poeta, como o ditirambo; e um terceiro grupo, que reúne ambos os sistemas e engloba a epopeia e outras formas de poesia. Com uma postura bastante oposta a Aristóteles, Platão coloca em um segundo plano as formas miméticas, o que corrobora seu pensamento idealista. García Berrio (2016) coteja a teoria de Platão para concluir o porquê de o filósofo preferir o gênero teatral, visto como o mais “mimético”:

El interés de Platón por los géneros traspasa el ámbito de la Poética para alcanzar el más transcendente de la política cultural que desea proyectar para su República ideal. En este sentido desecha el género teatral, de carácter totalmente imitativo.<sup>48</sup> (GARCÍA BERRIO, 2016, p. 93)

Não pensemos, no entanto, que a poesia épica era bem vista pelo autor. No décimo livro, Platão mostra a Glauco como a epopeia poderia levar a população a crer em um reinado de prazer e dor, na contramão da lei. Ou seja,

---

<sup>48</sup> O interesse de Platão pelos gêneros transpassa o âmbito da Poética para alcançar o mais transcendente da política cultural que deseja projetar para sua República ideal. Neste sentido, descarta o gênero teatral, de caráter totalmente imitativo.

verificamos como numa cidade ideal nenhuma forma de poesia seria admitida pelo filósofo grego:

Assim pois, Glauco, quando te deparares com os admiradores de Homero, afirmando que este poeta foi o educador da Hélade e que, para administrar os negócios humanos ou ensinar o seu manejo, é justo tomá-lo em mão, estudá-lo e viver regulando por ele toda a existência, deves por certo saudá-los e acolhê-los amigavelmente, como homens que são tão virtuosos quanto possível, e conceder-lhes que Homero é o maior dos poetas e o primeiro dos poetas trágicos, mas saber outrossim que, em matéria de poesia, não se deve admitir na cidade senão os hinos em honra dos deuses e os elogios aos homens insígnies. Se, ao contrário, admitires a Musa voluptuosa, o prazer e a dor serão os reis de tua cidade, em lugar da lei e deste princípio que, por comum acordo, sempre foi considerado o melhor, a razão. (PLATÃO, *A República*, 10 607a)

Aristóteles seguiria um esquema semelhante, mas, diferentemente de Platão, daria uma consciência histórico-pragmática que seu antecessor havia deixado em segundo plano. Ou, nas palavras de Curtius (1955, p. 214), ao reconhecer na literatura um valor moral e filosófico, Aristóteles acabou por criar uma ciência filosófica da poesia por meio da arte poética. Em outras palavras, o estagirita não apresentaria os condicionamentos ideológicos que determinavam Platão. García Berrio (2016) vai mais longe e não hesita em afirmar que além de a *Poética* ser a mais decisiva reflexão sobre os gêneros literários, muitas vezes a história da teoria dos gêneros parece ser uma paráfrase dela. Antonio García Berrio também vê uma postura menos normativista no texto de Aristóteles que nos textos de seus exegetas posteriores, principalmente os neoclassicistas. No entanto, ao analisar a recuperação das ideias de Aristóteles, destacaremos como a crítica moderna aponta para um caráter menos descritivo na *Poética*, na contramão da leitura de vários especialistas. Também na *Poética*, a poesia lírica – um dos gêneros que constituem a tríade genérica básica – é deixada de lado. Tal ausência pode ser explicada por diversas razões:

- a) el carácter fragmentario de la obra;
- b) el hecho de que la gran poesía lírica de los siglos VI-V a.C. fuese cantada y, por tanto, considerada un subgénero de la música;
- c) su subordinación a la poesía épica, “porque la epopeya es la verdadera obra de arte de la época, y cuando se cree el concepto de poeta se aplicará a Homero antes que a nadie.”<sup>49</sup> (GARCÍA BERRIO, 2016, p. 98)

Durante a Idade Média, poucos foram os comentários que tocassem na teoria dos gêneros literários, com uma clara preponderância de textos retóricos. Como esse trabalho analisa, sobretudo, os textos espanhóis, cabem destacar os comentários de San Isidoro de Sevilla em suas *Etymologiae* (627-630) – uma vasta enciclopédia que comentou diversos textos antigos. Isidoro, no entanto, sublinha a supremacia da Bíblia sobre os autores da Antiguidade e destaca como “antes que Homero ya Moisés había empleado el hexâmetro”<sup>50</sup> (ISIDORO *apud* GARCÍA BERRIO, 2016, p. 107) O bispo de Sevilha propõe um esquema temático no momento de classificar os gêneros, algo que não seria retomado no Renascimento: poemas heroicos, bucólicos e elegíacos. San Isidoro é um símbolo da prática medieval em relação aos gêneros, a qual mantinha uma ideia de crise e ruptura da tradição clássica. Ao mesmo tempo: “El auge de las lenguas vernáculas en Europa – provenzal, toscano, gallego, castellano – trae consigo el confinamiento del latín a los círculos cultos y, en consecuencia, cierto olvido de los modelos y presupuestos clásicos.”<sup>51</sup> (GARCÍA BERRIO, 2016, p. 110)

Ainda na Idade Média, Dante Alighieri, em *De vulgari eloquentia* (1302-1305) dissertou sobre os temas dignos de serem tratados em língua vulgar e citou três formas primordiais: canção, balada e soneto, dando destaque para a primeira. O livro jamais fora pensado como uma poética, mas entre os ensaios, a temática dos gêneros também mereceu destaque. Finalmente, na primeira

---

<sup>49</sup> a) o caráter fragmentário da obra; b) o fato de que a grande poesia lírica dos séculos IV-V a.C. fosse cantada e, portanto, considerada um subgênero da música; c) sua subordinação à poesia épica, “porque a epopeia é a verdadeira obra de arte da época, e quando se acredita o conceito de poeta se aplicará a Homero antes que a ninguém.

<sup>50</sup> antes que Homero já Moisés havia empregado o hexâmetro.

<sup>51</sup> O auge das línguas vernáculas na Europa – provençal, toscano, galego, castelhano – traz consigo o confinamento do latim aos círculos cultos e, em consequência, certo esquecimento dos modelos e pressupostos clássicos.

metade do século XV, destaca-se o *Proemio e carta* (1446-1449), de Íñigo López de Mendoza, que toca de maneira bastante discreta na temática dos gêneros. Já na segunda metade do *quattrocento*, sem grandes ambições ainda seriam publicados a *Arte de trovar* (1456), de Enrique de Villena e *Arte de poesia castellana* (1497), de Juan de Encina.

Não é exagerado afirmar que na metade do Século XVI, no auge do Renascimento, a teoria da literatura era em grande medida uma teoria dos gêneros literários, que tentava dar conta da tipologia das classes dos textos artísticos, como afirma Antonio García Berrio (2016). Soma-se a isso, a produção crítica, que julgava aqueles que não se adequassem às normas anacrônicas dessa teoria. Em suma, as artes poéticas renascentistas, além de se configurarem como teoria poética, também tiveram uma importância essencial para a formação da Teoria Literária no Ocidente. Não em vão, Baxter Hathaway (1962) define o Renascimento como a idade da crítica, tendo em vista a enorme atenção que vários eruditos mantiveram sobre os gêneros literários, após um enorme período de ostracismo. Da mesma forma, voltou a vigorar uma classificação tripartida que a grosso modo não sofreria grandes modificações: exegemática (lírica), dramática (teatro) e mista (narração épica e novelesca) e que tentou abarcar também a produção coetânea, ainda que muitas vezes não tenha conseguido dar conta.

É de Antonio Sebastiani Minturno (1564) a primeira publicação da primeira poética de destaque no século XVI. Sua *L'arte poética* apresentava a clássica tripartição da poesia em lírica, épica e dramática de forma categórica em toda a obra. Seu texto seria bastante lido na Espanha – principalmente no século XVII – e seria um dos textos bases usados por Francisco Cascales (1617), como veremos na seção que lhe é dedicada.

Por tanto son tres los modos de la imitación poética: uno que se hace simplemente narrando, el otro imitando propiamente, el tercero se compone de lo uno y de lo otro. Se dice verdaderamente que el poeta narra, cuando mantiene su persona y no se transfigura en otros, como lo hace el Médico... Se dice con propiedad que imita quien, deponiendo su persona,

se viste de otro, como lo hacen el poeta cómico y el trágico, quienes no hablan sino que introducen a otros que hablan por todo el poema... El tercer modo se ve en el épico, el cual a veces hablando retiene su persona, como hacen siempre al comienzo de la obra..., y a veces depone su propia persona y hace hablar a otros.<sup>52</sup> (MINTURNO, 1564 *apud* GARCÍA BERRIO, 2016, p. 24)

Também na Itália, em 1587, Torquato Tasso publicava os *Discorsi dell'Arte poética*, sete anos após a publicação de sua obra prima, a *Gerusalemme Liberata*. A tripartição dos gêneros seguia, mas o esquema sofria a influência fundamental da retórica ciceroniana. Esses dois textos, assim como o comentário de Francesco Robortello à *Poética* de Aristóteles, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, de 1548, foram fundamentais para formar a argumentação dos eruditos espanhóis, como veremos nas próximas seções.

### 3.1. O ressurgimento das ideias de Aristóteles

*Porque Aristóteles haya escrito, ¿me he de callar yo?*<sup>53</sup>  
Francisco Sánchez

*Antes que hubo Aristóteles hubo Homero*<sup>54</sup>  
Eugenio de Llaguno

Desde o século VIII até o século XII, a leitura de Aristóteles pertenceu, como destaca Otfried Höffe (2008), ao cânone de formação árabe. A partir do século XIII, a *Poética* e a *Política* são traduzidas, com comentários a essa última

---

<sup>52</sup> Portanto são três os modelos da imitação poética: um que se faz simplesmente narrando, o outro imitando propriamente, o terceiro se compõe de um e do outro. Se diz verdadeiramente que o poeta narra, quando mantém sua pessoa e não se transfigura em outros, como faz Mélico... Se diz com propriedade que imita quem, depondo sua pessoa, se veste de outro, como fazem o poeta cômico e o trágico, os quais não falam mas introduzem outros que falam por todo o poema... O terceiro modo se vê no épico, o qual a vezes depõe sua própria pessoa e faz com que outros falem.

<sup>53</sup> Porque Aristóteles tenha escrito, hei de calar-me?

<sup>54</sup> Antes de haver Aristóteles houve Homero.



feitos por Alberto Magno, Tomás de Aquino e Nicolau de Oresme e a Universidade de Paris recomenda a leitura de textos aristotélicos em 1255:

Em meados do século XIII, Aristóteles é a autoridade intelectual dominante do Ocidente: o “mestre de todos os sábios”, tal como o enaltece o grande filósofo leigo, Dante na *Divina Comédia*. Na Síria, o bispo jacobita e erudito Bar-Hebreu publica uma enciclopédia da filosofia aristotélica, com o título *Butyrum Sapientiae* (A nata da sabedoria) (HÖFFE, 2008, p. 249)

Ainda no século XIV, o aristotelismo ganha força nas universidades de Viena, Colônia e Heidelberg. No entanto, os tratados teórico-críticos europeus muitas vezes não apresentavam pontos de vista sólidos por dependerem da teologia e, ao mesmo tempo, por inserirem a esse componente a retórica e a filosofia. O componente estético, ponto fulcral da *Poética* não era levado em conta pelos eruditos medievais, o que fez com que houvesse um hiato no tempo até o Renascimento italiano e a recuperação das ideias literárias de Aristóteles:

O modelo aristotélico não terá nenhuma incidência sobre o teatro latino ou medieval. Os gramáticos e filósofos, que são praticamente os únicos leitores de Aristóteles, não mostraram na época nenhum interesse por seu pensamento estético. Portanto, é só depois do Renascimento italiano que a *Poética* será verdadeiramente redescoberta no grande movimento de reavaliação e exumação da herança antiga que caracteriza esse período. Ela é traduzida em latim em 1498 e publicada em grego em 1503. Sua leitura terá grande repercussão entre o público culto. [...] porém esses “poéticos” não se interessam pela prática do teatro nem mesmo pela elaboração de uma forma trágica. Visam apenas ajudar o poeta a pensar sua própria criação ou, muito simplesmente, a lhe prodigalizar conselhos e receitas. (ROUBINE, 2000, p. 20)

Numa espécie de compromisso entre o Antigo e o Moderno, Paul Oskar Kristeller afirma que “El Renacimiento sigue siendo una época aristotélica, que en parte mantuvo las tendencias del aristotelismo medieval y en parte les dio una

dirección nueva debido a la influencia del humanismo clásico y a otras ideas.”<sup>55</sup> (KRISTELLER, 1986, p. 180 *apud* BRAVO GARCÍA, 1997, p. 230).

Bobes (1998) destaca que a partir do XVI, no entanto, as artes poéticas começam a proliferar por toda a Europa – sobretudo na Itália – e começam a apresentar um ponto de vista diferente em relação à literatura, “una actitud más autónoma en la que la reflexión sobre la misma se va desligando del resto de las artes educativas y complementando o complementándose con la retórica y la filosofía.”<sup>56</sup> (BOBES *et al.*, 1998, 330). Com a recuperação da *Poética*, rapidamente surgem edições comentadas do texto de Aristóteles a princípio na Itália, com as edições fundamentais de Robortello (1548) e de Magi (1550). Como destaca Roubine (2000, p. 21): “o aristotelismo se torna, mais ainda que uma teoria, uma ortodoxia em relação à qual cada poeta poderá se situar.” Vinte anos mais tarde, em 1570, é a vez de Castelvetro propor um novo comentário da *Poética* que visa, sobretudo, deixar o texto mais palatável e complementar a teoria aristotélica com pontos em que Aristóteles não havia tocado.

Foram muitas as Artes Poéticas produzidas ao longo do Século de Ouro. A partir do Século XVI a *Poética* de Aristóteles se popularizou entre os eruditos espanhóis, que viram nas preceptivas do filósofo grego uma espécie de texto que poderia organizar e, principalmente, evitar que a literatura saísse dos trilhos através de inovações que, na visão desses intelectuais, maculariam a literatura espanhola.<sup>57</sup> Dessa forma, o primeiro que se viu foi uma leitura da obra em latim e em um segundo momento a tentativa de tradução da própria *Poética* para o castelhano, feita por dois escritores: Alonso Ordóñez e Vicente Mariner, ambas de 1626. A de Mariner não chegou a ser impressa, mas é considerada mais bem realizada que a de Ordóñez (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 15). Não se discutiu

---

<sup>55</sup> O Renascimento continua sendo uma época aristotélica, que em parte manteve as tendências do aristotelismo medieval e em parte lhes deu uma direção nova devido à influência do humanismo clássico e a outras ideias.

<sup>56</sup> Uma atitude mais autônoma na qual a reflexão sobre a mesma vai desligando-se do resto das artes educativas e complementando ou complementando-se com a retórica e a filosofia.

<sup>57</sup> Viñas Piquer (2007) destaca que antes do século XVI, houve traduções da *Poética* para o árabe que circularam escassamente pela Espanha. No entanto, o interesse era baixo principalmente pelo fato de se tratar de uma época em que o mais importante era a doutrina religiosa, não havendo espaço para um tratado formalista como é a *Poética*.

nessa recuperação de Aristóteles o fato de a *Poética* parecer incompleta, já que o texto, que a princípio prometera uma discussão sobre todas as formas de poesia, dedicava-se tão somente à épica e à tragédia e deixava de lado a comédia, o que provavelmente saiu em uma segunda parte do texto, jamais conhecida pelo público.

Junto com a popularização da *Poética*, outros textos clássicos também ganharam notoriedade à época entre os eruditos. Essa popularização se deu entre 1470 e 1620, período da Reforma e de uma renovação didática nas universidades, baseada na tríade *lectio*, *repetitio* e *disputatio*. Schmitt (2004) demonstra como havia uma certa uniformidade na prática de ler os textos greco-latinos em voz alta, com a posterior explicação e longos comentários, como os produzidos pelos eruditos e catedráticos da Universidade de Salamanca.

Para o catedrático catalão, David Viñas Piquer, pode-se dizer que houve a leitura de quatro grandes frentes: Platão, Aristóteles, Horácio e dos tratados de Retórica:

La confluencia de estas tradiciones – la platónica, la aristotélica, la horaciana y la retórica – en la crítica literaria del siglo XVI da como resultado un efecto estético único y nuevo y, en definitiva, remite a una base teórica muy compleja. De estas corrientes, sin duda la aristotélica adquiere una especial relevancia, pues el descubrimiento de la *Poética* – que solo a mediados del siglo XVI empieza a ser bien conocida – supondrá uno de los acontecimientos más importantes de la tradición crítica del Renacimiento y desencadenará un amplio movimiento de exégesis en Italia.<sup>58</sup> (VIÑAS PIQUER, 2007, p. 137)

Ao longo do século XVI, começam a aparecer na Espanha comentários de obras poéticas latinas com a consequente penetração do aristotelismo, mas

---

<sup>58</sup> A confluência destas tradições – a platônica, a aristotélica, a horaciana e a retórica – na crítica literária do século XVI dá como resultado um efeito estético único e novo e, definitivamente, remete a uma base teórica muito complexa. Destas correntes, sem dúvida a aristotélica adquire uma especial relevância, pois o descobrimento da *Poética* – que só a meados do século XVI começa a ser bem conhecida – suporá um dos acontecimentos mais importantes da tradição crítica do Renascimento e desencadeará um amplo movimento de exegese na Itália.

imbuídos de uma mescla muitas vezes contraditória de textos horacianos e de Platão, cuja teoria de uma forma geral se mostra incompatível com o pensamento aristotélico. De forma mais contundente, Bernard Weinberg afirma que essa miscelânea de textos e ideologias, de uma forma geral, não foi bem interpretada pelos eruditos europeus, gerando leitores “pseudo-aristotélicos”, tanto com as primeiras leituras no século XVI, até com leituras posteriores feitas pelos classicistas franceses no século XVIII:

El primero, que llegan al texto de Aristóteles con las costumbres de la interpretación textual, costumbres de fragmentariedad y de anarquía metodológica, que hicieron imposible que entendieran este documento tan cuidadosamente construido y tan rígidamente argumentado. El segundo, que leen la *Poética* a la luz de una tradición retórica que reduce todos los aspectos de los documentos literarios a consideraciones relativas al público. El tercero, que no son capaces de disociar de su pensamiento sobre las cuestiones poéticas los numerosos detalles de la *Ars poética* de Horacio, que conocían en profundidad.<sup>59</sup> (WEINBERG, 2003, p. 232)

Outro ponto bastante questionável da teoria de Aristóteles e também ignorado pelos intelectuais que recepcionavam sua obra foi a desvalorização da encenação teatral. Aristóteles privilegiou sem grandes pudores o texto – por isso a nomenclatura *Poética* – e preteriu, conseqüentemente, o espetáculo. Como afirma Jean-Jacques Roubine, os seguidores renascentistas de Aristóteles preferiram confirmar a supremacia do texto ao invés de questionar esse possível equívoco do estagirita:

Por outro lado, a *Poética* inaugura uma tradição de desvalorização do espetáculo [...] Os comentadores do século

---

<sup>59</sup> O primeiro, que chegam ao texto de Aristóteles com os costumes da interpretação textual, costumes de fragmentação e de anarquia metodológica, que fizeram impossível que entendessem este documento tão cuidadosamente construído e tão rigidamente argumentado. O segundo, que leem a *Poética* à luz de uma tradição retórica que reduz todos os aspectos dos documentos literários a considerações relativas ao público. O terceiro, que não são capazes de dissociar de seu pensamento sobre as questões poéticas os numerosos detalhes da *Ars poética* de Horácio, que conheciam em profundidade.

XVII, tendo a seu lado nesse ponto os autores e o público “intelectual”, vão se apoiar nesse gênero de citações para erigir em dogma uma ideologia que afirmava a superioridade, até mesmo a supremacia, do “poema ” (do texto dramático) sobre todos os outros componentes da tragédia. (ROUBINE, 2000, p. 16)

Na mesma linha de Jean-Jacques Roubine, Florence Dupont afirma que Aristóteles constrói sua teoria privilegiando o *muthos* – que se pode traduzir como enredo –. Para a teórica francesa, a teoria de Aristóteles toma como base a peça teatral como um discurso fechado, que pode ser regulamentado e estruturado e que ignora justamente seu objetivo central: a representação/encenação para um público:

Aristote, bien loin de ces réalités historiques, définit la beauté d’une tragédie par des critères objectifs et esthétiques – indépendants du contexte social et religieux, comme du jugement du public ou de la personnalité du poète. In ne fait pas d’une pièce de théâtre un événement au sein d’un concours, mais un texte objectivable [...] car son texte est le plus conforme aux règles qu’il a lui-même édictées. [...] Cette posture de lecteur lui fait penser les pratiques poétiques comme des pratiques intellectuelles, au même titre qu’il ne connaît qu’un usage logique de la langue. C’est pourquoi il présente la tragédie comme un discours clos, cohérent et structuré à partir d’un récit, le *muthos*, qui en serait le noyau, lui-même organisé de façon nécessaire.<sup>60</sup> (DUPONT, 2007, p. 30-32)

Dupont destaca como a *mimesis* aristotélica se alinha ao *muthos* e não é pensada como representação dentro do espetáculo. O texto é mimético por si só e não é necessário que seja encenado para concretizar a *mimesis*:

---

<sup>60</sup> Aristóteles, muito longe dessas realidades históricas, define a beleza de uma tragédia por critérios objetivos e estéticos, independentemente do contexto social e religioso, bem como do julgamento do público ou da personalidade do poeta. Ao não fazer uma peça de teatro um evento em um concurso, mas um texto objetivável [...] porque seu texto é o mais consistente com as regras que ele próprio decretou. [...] Esta postura de leitor lhe faz pensar as práticas poéticas como práticas intelectuais, da mesma forma que ele conhece apenas um uso lógico da linguagem. É por isso que apresenta a tragédia como um discurso fechado, coerente e estruturado baseado em uma narrativa, o *muthos*, que seria seu núcleo, organizado de forma necessária.

C'est pourquoi l'*Art poétique* d'Aristote, bien loin d'être un traité de composition théâtrale pour les poètes, est une machine de guerre dirigée contre l'institution théâtrale [...] Remarquons aussi que le *muthos* n'est pas en lui-même une action ; [...] Cette *mimèsis* n'est pas une imitation, mais un agencement, une mise en relation de faits entre eux, c'est-à-dire que le *muthos* est un système cohérent d'actions et que cette cohérence n'est pas donné par la structure du spectacle ou le regard du public ; elle est le fait de l'art poétique, du poète, qui seul est la cause efficiente de la tragédie.<sup>61</sup> (*ibidem*, p. 30-42)

Florence Dupont mantém uma posição bastante firme ao afirmar que Aristóteles era um formalista convicto ao ignorar o componente social das peças de teatro. Como veremos nas próximas seções, as artes poéticas dos séculos XVI e XVII mantiveram a mesma postura ou, até mesmo, a potencializaram, ao criar dogmas ainda mais rígidos, que jamais poderiam ser relativizados:

La tragédie est donc la représentation d'une action [noble] et le *muthos* est la représentation de l'action [...] Ainsi, *poièsis*, *mimèsis* et *muthos* sont solidaires et inséparables [...] La *Poétique* d'Aristote a de quoi séduire par sa subtilité conceptuelle et son côté « cartésien », dans la mesure où il fait table rase de tout expérience sociale du théâtre pour en élaborer une théorie. Cet incivisme est réjouissant de la part d'un Grec ; il ne se soucie ni d'éduquer le public, ni de moraliser la cité, ni de célébrer les meilleurs ; c'est un formaliste sans frontière.<sup>62</sup> (*ibidem*, p. 47-65)

---

<sup>61</sup> É por isso que a *Arte poética* de Aristóteles, longe de ser um tratado sobre composição teatral para poetas, é uma máquina de guerra dirigida contra a instituição teatral [...] Notemos também que o *muthos* não é em si mesmo uma ação; [...] Esta *mimesis* não é uma imitação, mas um arranjo, uma conexão de fatos entre eles, isto é dizer que o *muthos* é um sistema coerente de ações e que essa coerência não é dada pelo estrutura do espetáculo ou do olhar do público; É o trabalho da arte poética, do poeta, que por si só é a causa eficiente da tragédia.

<sup>62</sup> A tragédia é, portanto, a representação de uma ação [nobre] e o *muthos* é a representação da ação [...] Assim, *poiesis*, *mimesis* e *muthos* são solidários e inseparáveis [...] A *Poética* de Aristóteles tem algo a seduzir por sua sutileza conceitual e seu lado "cartesiano", na medida em que faz uma varredura limpa de qualquer experimento social do teatro para elaborar uma teoria. Esta falta de civismo é alegre por parte de um grego; ele não gosta de educar o público, nem de moralizar a cidade, nem de comemorar o melhor; ele é um formalista sem fronteiras.

Jean-Jacques Roubine segue a mesma linha de Florence Dupont ao salientar o caráter cartesiano da teoria de Aristóteles. Talvez o engessamento que veremos ao analisar as artes poéticas espanholas se dê em grande medida por uma potencialização desse cartesianismo que aponta para uma teoria que, através da lógica, sinaliza para aquilo que seria uma obra “perfeita”. Tudo que fugisse desse padrão formaria, portanto, uma obra imperfeita, em outras palavras, uma curva irregular de um caminho que deveria ser linear:

O aristotelismo tem no fundo, em seu domínio, a mesma vocação metodológica que o cartesianismo: os axiomas da arte encadeiam-se uns aos outros e são logicamente deduzidos uns dos outros. Assim como a razão cartesiana é a ferramenta da inteligibilidade do mundo, a razão “aristotélica” é a ferramenta da perfeição criadora. (ROUBINE, 2000, p. 27)

Como bem destaca Jean-Jacques Roubine (2000, p. 26), os autores renascentistas que seguiram a arte poética funcionavam como “paladinos do racionalismo” e a fascinação pelo texto do estagirita foi tão intensa ao ponto de se acreditar que quanto mais um texto se aproximava das regras aristotélicas mais perto ele estava da perfeição. Também Luiz Costa Lima afirma que: “O Aristóteles moderno é antes um normativo do que um pensador” (LIMA, 1995, p. 82). Roubine destaca a fala do erudito francês, Jean Chapelain que, como veremos adiante, se encaixa perfeitamente com o pensamento propagado também na Espanha:

A formação do juízo crítico decorrerá desse pressuposto. Para apreciar corretamente uma obra, é preciso, e basta, conhecer o conjunto das leis que regem seu gênero, segundo Aristóteles, e examinar o grau de sua adequação a essas leis. Chapelain: “Quanto mais o poema se aproxima dessas leis mais se aproxima da perfeição.” Aí também a originalidade é excluída dos critérios críticos da época. E, nos últimos anos do século, essa ideologia irá se afirmar também de maneira mais categórica em outros tratados. (ROUBINE, 2000, p. 26)

Segundo Bernard Weinberg, esse engessamento era uma tendência entre eruditos renascentistas que priorizam a retórica em relação à poética:

A alteração fundamental (no Renascimento) ocorre na passagem de uma posição poética para uma retórica, de uma posição, em que a consideração essencial é a realização de um relacionamento interno e estrutural que tornará o poema belo, para outra em que o problema principal é a descoberta dos estratagemas (devices) que provocarão um efeito desejado sobre uma plateia específica (WEINBERG, 1961, p. 67 *apud* LIMA, 1995, p. 82)

Como fica claro, a tendência de normatização da literatura, embasada principalmente na *Poética*, de Aristóteles, desenvolveu-se fortemente na Itália e logo atingiu países como a França e a Espanha. Ao analisarmos as artes poéticas espanholas, destacaremos como o componente épico foi levado em conta e se, assim como fez o estagirita, a poesia épica foi discutida de forma rápida à margem da poesia dramática. Portanto, desenvolveremos nas próximas seções um estudo sobre as artes poéticas espanholas e sua relação estrita com a *Poética*.

### 3.2. O idealismo platônico e a *mimesis* aristotélica

Bobes (1998) afirma que além da incursão notável e definitiva da *Poética* de Aristóteles, houve também quem seguisse uma linha que era ora partidária do furor poético platônico, ora de uma racionalização mais aristotélica, o que culminaria posteriormente nos trabalhos retóricos de Baltasar Gracián, cujo pensamento de *ingenium/ars* tenta dar conta dessa dialogia:

La filosofía platónica ejerció una influencia más decisiva sobre las teorías poéticas del siglo XVI (a pesar del predominio general del aristotelismo), respecto a la doctrina de la inspiración y de la



peligrosidad moral de la literatura. Los teóricos platónicos (Herrera, Carvallo) se adherían a la teoría del furor para explicar el origen de la poesía y creían en el origen sobrenatural de la creación poética. En cambio, la postura de los teóricos aristotélicos (López Pinciano) otorgaba a la poesía un origen natural, consecuencia de un talento innato que debía ser desarrollado con el conocimiento y aplicación de unas reglas. (BOBES, 1998, p. 337)<sup>63</sup>

A penetração do aristotelismo foi ainda mais significativa que a das ideias de Platão, principalmente na passagem da Idade Média para o Renascimento. Foram vários os autores que produziram traduções nesse período, como Juan Ginés de Sepúlveda, Juan Bautista Monllor, Diego de Funes y Mendoza e Juan de Vergara. A escola salmantina, já no XVI, apresenta autores já decididamente aristotélicos, como Francisco Ruiz, Fernando de Roa, Miguel de Palacios, Alonso Pérez, entre outros. Bravo García (1997, p. 210) aponta ainda outros grupos aristotélicos formados principalmente em Alcalá e Valencia.

Paul Oskar Kristeller, importante estudioso do Renascimento europeu, destaca que no século XX vigorou uma ideia simplista e equivocada de que Aristóteles dominou o pensamento escolástico medieval, enquanto Platão funcionou como a base de todo o pensamento renascentista. No entanto:

Sabemos ahora que durante la Edad Media hubo una corriente de platonismo más o menos constante y que, por otro lado, la escuela aristotélica siguió siendo pujante y muy fuerte durante el siglo XVI y que, incluso, fue en ese período cuando pasó por algunas de sus etapas más características.<sup>64</sup> (KRISTELLER, 1956, p. 88 *apud* BRAVO GARCÍA, 1997, p. 225)

---

<sup>63</sup> A filosofia platônica exerceu uma influência mais decisiva sobre as teorias poéticas do século XVI (apesar do predomínio geral do aristotelismo), em relação à doutrina da inspiração e da periculosidade moral da literatura. Os teóricos platônicos (Herrera, Carvallo) aderiam-se à teoria do furor para explicar a origem da poesia e acreditavam na origem sobrenatural da criação poética. Por outro lado, a postura dos teóricos aristotélicos (López Pinciano) outorgava à poesia uma origem natural, consequência de um talento inato que devia ser desenvolvido com o conhecimento e aplicação de umas regras.

<sup>64</sup> Sabemos agora que durante a Idade Média houve uma corrente de platonismo mais ou menos constante e que, por outro lado, a escola aristotélica continuou sendo pujante e muito forte durante o século XVI e que, inclusive, foi nesse período que passou por algumas de suas etapas mais características.

Portanto, o idealismo platônico e a *mimesis* aristotélica formaram as duas linhas de pensamento-base de todo o Renascimento europeu. Não em vão, o Vaticano encomendou a Rafael Sanzio na primeira metade do século XVI um quadro que representasse essas duas frentes. Observemos como *Scuola di Atene* sintetiza o idealismo e o racionalismo de forma bastante clara, através das figuras centrais de Platão – apontando para cima – e Aristóteles – apontando para baixo:



Scuola de Atene (1509-1511)  
SANZIO, RAFFAELLO  
Fonte: Musei Vaticani

Ao longo do século XX, diversos teóricos já demonstraram como Platão e Aristóteles possuem posições diferentes no tratamento da *mimesis*. Luiz Costa Lima retoma o teórico Manfred Fuhrmann, quem afirma que a distinção essencial entre os argumentos dos dois filósofos está no efeito que a *mimesis* manifesta:

Coube a Manfred Fuhrmann o mérito de haver assinalado que as interpretações platônica e aristotélica diferem a partir da maneira como compreendem o efeito exercido pela *mimesis* sobre os afetos: para Platão, ele é direto, portanto provocador de um contágio que imporia o expurgo da fonte – só as ações

dignas seriam aceitáveis e mesmo Homero teria de ser purificado; para Aristóteles, o efeito é mediado pela catarse, com a liberalidade maior consequente. (FUHMANN, 1973, 89-90 *apud* LIMA, 1995, p. 68)

Tanto Platão quanto Aristóteles concordam, no entanto, ao apresentarem o filósofo como julgador de qualquer atividade, incluindo a poesia. Dessa forma, faz sentido o fato de os preceptores dos séculos XVI e XVII lançarem mão de argumentos pautados nas ideias dos dois filósofos para justificarem suas normatizações.

A linha de poéticas que tem o *Cisne de Apolo*, de Carvalho, como grande expoente se baseou nas ideias de Platão para justificar uma origem sobrenatural da poesia, a qual continha valores transcendentais. No famoso diálogo entre o rapsodo Íon e Sócrates, Platão exacerba a superioridade da inspiração em relação à arte. Se lançamos mão da nomenclatura espanhola usada principalmente no século XVII, o *ingenio* estaria em uma posição superior à arte:

Sócrates – [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. Assim não é pela arte que dizem tantas e belas coisas sobre os assuntos que tratam, como tu sobre Homero, mas por um privilégio divino [...] Parece-me, com efeito, que, com este exemplo, a divindade demonstra-nos, de um modo que não deixa dúvidas, que estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração [...] Não achas que tenho razão, Íon?

Íon – Sim, por Zeus, acho. Na verdade as tuas palavras, Sócrates, tocam-me a alma e penso que é por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses junto de nós. (PLATÃO, *Íon*, 534a)

A *mimesis*, dessa forma, não se basearia em algo concreto, ou verdadeiro, como proporia Aristóteles, mas estaria no plano das ideias. Em outras palavras, Platão considera uma imagem mimética como imitação da imitação, posto que ela “imitava a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original.” (COSTA, 1992, p. 7) Vemos dessa forma o motivo pelo qual Platão condenava a poesia na *República*, já que a imitação jamais atingiria o plano abstrato em que as ideias estão, como afirma Luiz Costa Lima: “A arte de imitar é portanto bem afastada do verdadeiro e, se pode todo executar, é, parece, porque não toca senão em uma pequena parte de cada coisa e esta parte não passa de um fantasma” (LIMA, 2003, p. 62)

Com Aristóteles o pensamento muda e a *mimesis* ganha uma nova perspectiva ao se projetar a partir da própria materialidade da natureza, não mais no plano das ideias. Por isso o pensamento do estagirita é considerado mais racionalista e foi amplamente usado pelos preceptores espanhóis:

Do real já não se dirá inapreensível ao homem. Donde o engano já não será a categoria central do esclarecimento da palavra, nem tampouco ele se hierarquiza na escala platônica do visível e do inteligível, do real impuro e do real pleno. Em Aristóteles, o Ser é concebido a partir do concreto do existente, da materialidade da natureza, e não pela abstração desta. É dentro da *physis* que se dispõem os meios que constituirão o fazer humano geral, seja o dos artesãos, seja o dos técnicos, seja o do filósofo. (*ibidem*, p. 67)

As opiniões que surgiam ao longo do século XVI sobre a *Poética* se mostravam ora repetitivas, ora – quase sempre – parafraseadoras. Como destaca Checa Beltrán:

Para el filósofo griego, la *mimesis* permitía una amplia intervención de la creatividad e invención del poeta; algunos tratadistas de poética, recurriendo impropriamente a la autoridad aristotélica, limitaron la riqueza de su poética, transformándola en un repertorio de menudas reglas que, inevitablemente,

habían de asfixiar la creatividad del artista.<sup>65</sup> (CHECA BELTRÁN, 1998, p. 85)

Ao mesmo tempo, a exclusão do componente criador, presente no pensamento aristotélico, fez com que a teoria de Aristóteles fosse usada como argumento de autoridade para justificar a imitação do modelo greco-latino, que deveria se perpetuar entre os escritores.

Portanto, surgiu no século XVI um desejo de escritura de poéticas espanholas, que conseguissem dar conta da realidade da época, sem, no entanto, distanciarem-se do pensamento aristotélico, aliando-o ao pensamento do momento:

Reescribir la Poética no es ni siquiera escribir una poética. Ahí tenemos las consideradas poéticas canónicas españolas de Pinciano, Cáscas y Carvallo, que rebasan con mucho el objeto y las intenciones del antiguo tratado. El punto de partida de estos libros, escritos como respuesta al estímulo de los grandes comentaristas italianos, es, desde luego, el pensamiento aristotélico, pero su propósito es más amplio, puesto que su referente es la realidad literaria de su tiempo y todos ellos abordan la materia literaria de acuerdo con el sistema genérico establecido por los prebostes de la teoría literaria europea.<sup>66</sup> (SÁNCHEZ LAÍLLA, 2000, p. 14)

Pedro Sainz Rodríguez (1989) aponta que na Espanha o desenvolvimento de um pensamento mais tolerante foi discreto. Por outro lado, os humanistas, que destacaremos a seguir, mostraram-se mais intolerantes e

---

<sup>65</sup> Para o filósofo grego, a *mimesis* permitia uma ampla intervenção da criatividade e invenção do poeta; alguns tratadistas de poética, recorrendo impropriamente à autoridade aristotélica, limitaram a riqueza de sua poética, transformando-a em um repertório de regras insuficientes que, inevitavelmente, acabariam por asfixiar a criatividade do artista.

<sup>66</sup> Reescrever a *Poética* não é nem sequer escrever uma poética. Aí temos as consideradas poéticas canônicas espanholas de Pinciano, Cáscas e Carvallo, que sobrepõem muito o objeto e as intenções do antigo tratado. O ponto de partida destes livros, escritos como resposta ao estímulo dos grandes comentaristas italianos, é, certamente, o pensamento aristotélico, mas seu propósito é mais amplo, dado que seu referente é a realidade literária de seu tempo e todos eles abordam a matéria literária de acordo com o sistema genérico estabelecido pelos mais influentes da teoria literária europeia.

doutrinários, tendência que só mudaria a partir de meados do século XVII entre alguns eruditos:

El Pinciano, en su *Philosophia Antiqua Poetica*, y Cascales, en sus *Tablas Poéticas*, interpretan conforme al estilo de la poética aristotélica el precepto de la unidad de acción. En cambio, al referirse a la unidad de tiempo, la encuentran limitada y luchando contra la autoridad de que aparecía revestida, se atreven a alargarla (arbitrariamente, claro es) el uno a cinco días y el otro a diez. A través de toda la evolución de la teoría de las unidades entre nosotros, se observa latente la lucha contra el criterio de autoridad hasta llegar a una franca rebeldía. Estas reglas aparecen bajo el gran nombre de Aristóteles; venían sancionadas en las obras de los italianos, maestros de literatura. Se unían, pues, a la gran veneración del Renacimiento por la antigüedad, aquel respeto al juicio de los *extranjeros* que perseguía a Lope como un problema en medio de sus innovaciones.<sup>67</sup> (SAINZ RODRÍGUEZ, 1989, p. 20 -21)

Nos estudos sobre os gêneros literários, a crítica apresenta, atualmente, duas grandes frentes: uma *nominalista* e uma *idealista*. Para a primeira, os gêneros são apresentados como categorias históricas, submetidos, dessa forma, àquilo que o cânone literário e a sociedade determinam. Já para a segunda, existe um modelo de orientação abstrato e universal e reforça as características transhistóricas do gênero, como afirma Arenas Cruz (1999, p. 165)

Ficará claro na próxima seção como as poéticas preceptoras seguiram essa linha idealista que tripartida os gêneros em Lírica, Épica e Dramática, um sistema mínimo e transhistórico, ideal para que pudessem imbuir-se da teoria aristotélica e aplicá-la aos textos do Século de Ouro, mas que passava por cima das singularidades textuais, muitas vezes ocasionadas pelo momento histórico.

---

<sup>67</sup> O Pinciano, em sua *Philosophia Antiqua Poetica*, e Cascales, em suas *Tablas Poéticas*, interpretam conforme o estilo da poética aristotélica o preceito da unidade de ação. Por outro lado, ao referir-se à unidade de tempo, encontram-na limitada e lutando contra a autoridade de que aparecia revestida, atrevem-se a alargá-la (arbitrariamente, obviamente) um deles a cinco dias e o outro a dez. Através de toda a evolução da teoria das unidades entre nós, observa-se latente a luta contra o critério de autoridade até chegar a uma franca rebeldia. Estas regras aparecem sob o grande nome de Aristóteles; vinham sancionadas nas obras dos italianos, mestres da literatura; Uniam-se, pois à grande veneração do Renascimento pela antiguidade, aquele respeito ao juízo dos *estrangeiros* que perseguia Lope como um problema em meio de suas inovações.

Vigorou entre essas Poéticas um ideal de beleza imutável e eterna e que não admitia a historicidade da literatura, o que fazia com que não se admitissem mudanças ou a evolução dos gêneros.

### 3.3 *El arte poética en romance castellano* (1582)

Pouco se sabe com segurança sobre o poeta português Miguel Sánchez de Lima. Numa edição bem cuidada de *El arte poética en romance castellano*, que chegou a público em 2012, Alejandro Martínez Berriochoa confirma a enorme carência de dados entre os estudiosos da literatura espanhola referentes ao autor português que se radicou na Espanha e estudou na Universidade de Salamanca, onde foi discípulo de Francisco Sánchez de las Brozas.

O certo é que Sánchez de Lima produziu uma das primeiras poéticas em língua espanhola de que se tenha notícia e já estava imbuído das influências greco-latinas que marcariam a produção das artes poéticas do período. A principal motivação do autor foi a de dar à luz um tratado que ensinasse os novos autores a produzir boa poesia, já que para ele a primeira metade do século XVI contou com grandes autores – como Boscán, Montemayor, Garcilaso, etc. –, enquanto os jovens autores – em suma maioria formada por medíocres – precisavam das regras artísticas para conseguir levar a poesia à perfeição almejada por Sánchez de Lima.

Nessa poética é nítida a influência de Bocaccio, presença não tão constante nas teorias normativas da época, mas que fica clara quando o autor considera a poesia como um dom de origem divina. Ambos os autores acreditavam na existência de um *ingenio* que possui papel mais importante que a *arte*. Ou seja, para que haja arte há de haver principalmente uma mente engenhosa, característica essencial e prioritária:

En cuanto a la dualidad entre ingenio y arte, Bocaccio da también prioridad al primero, considerando, como Sánchez de Lima, que el segundo es un complemento. Ambos autores conciben la poesía como algo provechoso (aunque no dejan de referirse al deleite que produce, siempre supeditado a su utilidad), e inciden en la necesidad de dominar todas las artes para ser un poeta cumplido.<sup>68</sup> (MARTÍNEZ BERRIOCHOA, 2012, p. 10)

Essa linha de Sánchez de Lima se aproxima da de Fernando de Herrera e Carvallo, como veremos mais adiante, que acredita sobretudo na inspiração e se aproxima do idealismo platônico, ao relacionar o furor poético e divino: “Engañado vivís en eso, porque antes no hay mayor delicadeza de ingenio que es la de un poeta, si es verdaderamente poeta.”<sup>69</sup> (SÁNCHEZ DE LIMA, 1944 [1582], p. 30). Sánchez de Lima é o autor que acredita veementemente nos dotes naturais do poeta, sem os quais é impossível que haja imitação: “El artista crea inspirado por Dios y como en cualquier arte, su creatividad innata, no susceptible de aprendizaje, obtendrá unas veces resultados admirables y otras veces mediocres.”<sup>70</sup> (BOBES *et al.*, 1998, p. 338)

*El arte poética* está estruturada em forma de diálogos que ocorrem em espaços conhecidos à época, como o Prado de San Jerónimo, ou a Puerta de la Vega, numa tentativa de aliar o *locus amoenus* – técnica usada anos mais tarde, como veremos depois, por Carvallo –, em outras palavras, um espaço ao mesmo tempo belo e que transmite segurança, à verossimilhança, já que se tratam de espaços concretos.

Silvio é a personagem que não acredita na poesia e vê os poetas como loucos, sem qualquer utilidade: “Es cierto verdad que os tengo lástima a todos

---

<sup>68</sup> Quanto à dualidade entre engenho e arte, Bocaccio dá também prioridade ao primeiro, considerando, como Sánchez de Lima, que o segundo é um complemento. Ambos autores concebem a poesia como algo proveitoso (ainda que não deixem de se referir ao deleite que produz, sempre submetido a sua utilidade), e incidem na necessidade de dominar todas as artes para ser um poeta cumprido.

<sup>69</sup> Enganados vivem nisso, porque antes não há maior delizadeza de engenho que é a de um poeta, se é verdadeiramente poeta.

<sup>70</sup> O artista cria inspirado por Deus e como em qualquer arte, sua criatividade inata, não suscetível a aprendizagem, obterá umas vezes resultados admiráveis e outras vezes medíocres.



los poetas, porque todo el día os andáis con más sobra de locura que de dineros.”<sup>71</sup> (SÁNCHEZ DE LIMA, 1944 [1582], p. 29). Já Calidonio funciona como uma espécie de mestre que deve mostrar a Silvio a verdade da poesia e de como o gênero estava caminhando em algumas localidades, principalmente a Itália, naquele momento.

Calidonio, ao apresentar as mentes engenhosas e justificar que a poesia não está ligada à loucura, mas à inspiração, destaca que o poema épico de Alonso de Ercilla era digno de todos os elogios e um exemplo máximo da qualidade que pretendia destacar:

[...] y el excelentísimo poeta e ilustre caballero don Alonso de Ercilla, a cuyas octavas con muy bien título se les da el renombre, como se puede claamente ver por el *Araucana*, que con tanto ingenio y habilidad compuso. Todos los cuales son no menos principales en la calidad de sus personas que lo son en el artificio de sus composturas. Pues si a todos estos llamáis locos, yo no sé cierto a cuál de los otros podréis (con razón) llamar cuerdos.<sup>72</sup> (*ibidem*, p. 35)

Entretanto, essa poética é mais lembrada como o primeiro tratado poético do século XVI do que propriamente por algum mérito. Como destaca Antonio Vilanova: “Su carácter sencillo, exento de la menor especulación estética, su carencia de originalidad por lo que respecta a las ideas, y su escasa erudición grecolatina, indican bien a las claras las limitaciones del autor.”<sup>73</sup> (VILANOVA, 1969, p. 585). Como veremos a seguir, a Arte Poética de Díaz

---

<sup>71</sup> É justo e verdade que tenham pena de todos os poetas, porque todo dia vocês andam com mais sobra de dinheiro que de loucura.

<sup>72</sup> [...] e o excelentíssimo poeta e ilustre cavaleiro dom Alonso de Ercilla, a cujas oitavas com muito bom título lhe dão renome, como se pode claramente ver pela *Araucana*, que com tanto engenho e habilidade compôs. Todos os quais não menos importantes na qualidade de suas pessoas que são no artificio de suas composturas. Pois se a todos estes chamam loucos, eu não sei ao certo a qual dos outros podem (com razão) chamar sensatos.

<sup>73</sup> Seu caráter simples, isento da menor especulação estética, sua falta de originalidade pelo que está relacionado às ideias, e sua parca erudição greco-latina, põem em evidência as limitações do autor.

Rengifo se mostra mais sólida e foi mais bem acolhida pelos autores da época e pela crítica especializada.

### 3.4 *Arte poética española* (1592)

A segunda Poética a surgir no Século de Ouro, leitura obrigatória de escritores como Cervantes, Gracián, Saavedra Fajardo e Lope de Vega<sup>74</sup>, foi a *Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo, publicada pela primeira vez em Salamanca, em 1592:

De carácter preceptivo, su intención era compendiar los principios básicos de la creación poética que todo aspirante a poeta o incluso todo poeta consagrado estaba obligado a conocer. De este modo, y dado que en el mercado era el único manual de estas características, su éxito fue considerable, mayor que el alcanzado por cualquiera otra obra de su género en los dos siglos antes señalados. Fue un texto conocido y utilizado sobre todo por escolares y poetas principiantes, ocasionales o concursantes, aunque también circunstancialmente por ilustres vates como Quevedo, Lope o Calderón.<sup>75</sup> (PÉREZ PASCUAL, 2011, p. 17)

Gracián, em *Agudeza y Arte de Ingenio*, mostra-se leitor de Juan Díaz Rengifo e destaca aquilo que hoje se tem como certo, que o escritor pertenceu

<sup>74</sup> Antonio Vilanova confirma a fama que essa Poética adquiriu: “Publicada en Salamanca, en 1592, con una lacónica aprobación del poeta Alonso de Ercilla, las sucesivas ediciones del *Arte poética española* en los primeros años del siglo XVII manifiestan bien a las claras la extraordinaria difusión alcanzada entre sus contemporáneos.” (VILANOVA, 1969, p. 594) (Publicada em Salamanca, em 1592, com uma lacônica aprovação do poeta Alonso de Ercilla, as sucessivas edições do *Arte poética espanhola* nos primeiros anos do séculos XVII manifestam bem às claras a extraordinária difusão alcançada entre seus contemporâneos.)

<sup>75</sup> De caráter preceptivo, sua intenção era compendiar os princípios básicos da criação poética que todo aspirante a poeta ou inclusive todo poeta consagrado era obrigado a conhecer. Deste modo, e dado que no mercado era o único manual destas características, seu sucesso foi considerável, maior que o alcançado por qualquer outra obra de seu gênero nos dois séculos antes assinalados. Foi um texto conhecido e utilizado sobretudo por escolares e poetas principiantes, ocasionais ou concorrentes, ainda que também circunstancialmente por ilustres poetas como Quevedo, Lope ou Calderón.

à Companhia de Jesus e que usava um pseudônimo, assim como o próprio Gracián, que publicou suas obras com o nome do irmão, para não encontrar problemas com a própria Companhia de Jesús. No discurso XXXII, ao tratar da figura de linguagem, paronomásia, diz: “Como lo trae el autor de *Arte poética*, que fue un padre de la Compañía de Jesús, aunque la sacó en nombre de su hermano Juan Díaz Rengifo.”<sup>76</sup> (GRACIÁN, 2004 [1648], p. 378).

Já nas primeiras linhas, Díaz Rengifo demonstra ser a *Poética* de Aristóteles seu principal referente e que seu texto terá como premissa um caráter preceptivo: “Arte poética es un hábito, o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta, y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad”<sup>77</sup> (DÍAZ RENGIFO, 1592, p. 01). O texto de Díaz Rengifo se alinha, ao mesmo tempo, com a Retórica, e trata a poesia como uma “arte versificatória”, absolutamente racional. Já no XVII, Quevedo foi um dos mais ferrenhos críticos ao texto, ao se dar conta de que o autor da *Arte poética* maltratava a poesia. Para Quevedo, não fazia sentido usar como manual para a escritura de poesia nem o texto de Díaz Rengifo, nem o de Aristóteles:

El resultado de esta reducción de la “lexis” retórico-poética a la simple mecánica compositiva es un conjunto de tratados cuyos análisis de la obra de arte literaria son, efectivamente, mucho más practicables, pero también como queda dicho, exageradamente simplificadores.<sup>78</sup> (QUEVEDO *apud* PÉREZ PASCUAL, 2011, p. 95)

No entanto, embora Quevedo não veja mérito em uma poética de caráter prescritivo, não se pode negar a importância do livro de Díaz Rengifo como um manual que sistematizou a métrica castelhana em seu tempo e foi o “repertório

---

<sup>76</sup> Como o apresenta o autor de *Arte poética*, que foi um padre da Companhia de Jesus, ainda que a retirou em nome de seu irmão Juan Díaz Rengifo.

<sup>77</sup> Arte poética é um hábito, ou faculdade do entendimento, que endereça e rege ao poeta, e lhe dá regras e avisos para compor versos com facilidade.

<sup>78</sup> O resultado desta redução da “lexis” retórico-poética à simples mecânica compositiva é um conjunto de tratados cujas análises da obra de arte literária são, efetivamente, muito mais praticáveis, mas também como fica dito, exageradamente simplificadores.

más completo de modelos estróficos de la escuela italiana y tradicional.”<sup>79</sup> (VILANOVA, 1969, p. 595), além de ser uma leitura obrigatória para poetas iniciantes do século XVII.

O texto de Díaz Rengifo segue o caminho aristotélico ao apresentar a *Poética* como uma atividade encaminhada à criação e que se distingue, pois, da Retórica ou da Filosofia precisamente pela linguagem que utiliza:

Parecerá a alguno, que esta materia que hemos dado al Arte Poética también lo es de la Oratoria, y también de la Lógica: pues así como el poeta puede hazer versos en todo género de cosa; así también el lógico puede formar silogismos, y el orador hablar con elegancia, y copia. No niego yo esso; antes juzgo que estas tres artes tienen una misma materia remota, y no es inconveniente: porque así como en las cosas naturales, aunque todas convengan en la materia, tiene cada una su propia forma, por la que se constituye, y diferencia de las demás, así entre la Lógica, Oratoria y Poética, hay diferencias esenciales, que nacen del respeto particular con que cada una la mira y toca.<sup>80</sup> (DÍAZ RENGIFO, 1592, p. 04)

Pautada em um ideal cientificista e moralizador que resulta, nas palavras de Pérez Pascual (2011, p. 98), em um tratado conservador e normativo, a *Arte poética española* acaba por simplificar a poesia e não oferecer um panorama contundente da poesia de seu tempo: “Servirte ha de dos fines, que en esta obra yo he pretendido, de enseñarte a componer cosas altas y divinas, y de aficionarte

---

<sup>79</sup> Repertório mais completo de modelos estróficos da escola italiana e tradicional.

<sup>80</sup> Parecerá a alguém, que esta matéria que demos à Arte Poética também é da Oratória, e também da Lógica: pois assim como o poeta pode fazer versos em todo gênero de coisa; assim também o lógico pode formar silogismos, e o orador falar com elegância, e facúndia copiosidade. Não nego isso; antes julgo que estas três artes tem uma mesma matéria remota, e não é inconveniente: porque assim como nas coisas naturais, ainda que todas convenham na matéria, tem cada uma sua própria forma, pela que se constitui, e diferencia das demais, assim entre a Lógica, Oratória e Poética, há diferenças essenciais, que nascem do respeito particular com que cada uma a observa e toca.

a ellas [...] De cuyo ardor nacerá la perfección y alteza de tus versos, y el verdadero espíritu poético.”<sup>81</sup> (DÍAZ RENGIFO, 1592, p. 101).

Da mesma forma, Rengifo se reduz a tentar ensinar como produzir boa poesia, partindo de uma visão comum entre os preceptores do Século XVI que colocava a Arte em uma posição superior ao Engenho e acaba por não teorizar sobre os gêneros que ganhavam força no seu tempo. A comédia e a tragédia não lhe chamam a atenção nesse momento e seu estudo acaba por perder fôlego se o comparamos com os outros que vieram em sequência.

A própria épica é vista apenas como poesia e o autor acaba por não se aprofundar no tema. O gênero não aparece como tal mas há a referência a Alonso de Ercilla e sua *Araucana*. Vejamos como Díaz Rengifo o apresenta como um bom poeta, mas não o trata como um autor de epopeia e não se aprofunda no gênero nesses dois trechos a seguir:

[...] Tales son los que toman por argumento de sus obras todo lo contrario a aquello que propuso en el Exordio de su primera parte *Araucana* el excelente poeta D. Alonso de Ercilla: “No las damas, no amor, no gentilezas de cavalleros canto enamorados. [...] Todas las partes (de la *Araucana*) del Ilustre Poeta Don Alonso de Ercilla puedes tomar por exemplar”<sup>82</sup> [...]” (DÍAZ RENGIFO, 1592, p. 167)

Ainda sem grandes aprofundamentos, Díaz Rengifo cita algumas passagens de Homero como modelo e trata Virgílio como aquele poeta que serviu à pátria – a Augusto – e apresenta a *Eneida* como obra prima da poesia, além de mostrar como no século XVI Homero e Virgílio eram amplamente lidos entre os eruditos espanhóis: “(la *Eneida*) no fue sino venerada y recibida con

---

<sup>81</sup> Há de servir-te de dois fins, que nesta obra pretendi, de ensinar-te a compor coisas altas e divinas, e de se apaixonar por elas. [...] De cujo ardor nascerá a perfeição e a grandiosidade dos teus versos, e o verdadeiro espírito poético.

<sup>82</sup> Tais são os que toma por argumento de suas obras todo o contrário àquilo que propôs no Exórdio de sua primeira parte *Araucana* o excelente poeta D. Alonso de Ercilla: “Não as damas, não amor, não gentilezas de cavalheiros canto apaixonados.” [...] Todas as partes (da *Araucana*) do Ilustre Poeta Don Alonso de Ercilla podes tomar como exemplar.

tanto aplauso en la librería romana que hasta hoy la leemos y no acabamos de loar el primor, artificio y elegancia de sus versos.”<sup>83</sup> (*ibidem*, p. 167)

Veremos como nas poéticas dos principais normativos espanhóis do Século de Ouro (Sánchez de Lima, Pinciano, Carvallo e Cascales) o que se vê é “La defensa de la imitación o apropiación literaria de los modelos clásicos como procedimiento creativo aconsejable para el aprendiz, asignando al término “imitación” uno de los significados dados ya por Platón mismo.”<sup>84</sup> (PÉREZ PASCUAL, 2011, p. 100) o que demonstra ainda mais o mérito de *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, que tentou dar conta daquilo que ele via como a comédia espanhola de seu tempo.

### 3.5. *Filosofía antigua poética* (1596)

Alonso López Pinciano (1547 - 1627) é considerado um dos maiores hispanistas do século XVI e princípio do século XVII. O autor adquiriu fama ainda em vida e foi lido pelos grandes autores espanhóis de seu tempo. Embora a crítica não afirme com segurança, as ideias de Pinciano parecem ter um grande influxo na novela de Cervantes, principalmente no que diz respeito ao conceito de imitação, verossimilhança, resistência aos livros de cavalaria e, principalmente, sua teorização sobre o gênero épico:

Such subjects as the prose epic, invention, imitation, the end of poetry, the complexity of truth, and the superiority of poetic over historical truth were all too widely discussed for these two writers

---

<sup>83</sup> (a *Eneida*) não foi senão venerada e recebida com tanto aplauso na livreria romana que até hoje a lemos e não acabamos de conceber o primor, artificio e elegância de seus versos.

<sup>84</sup> [...] A defesa da imitação ou apropriação literária dos modelos clássicos como procedimento criativo aconselhável para o aprendiz, atribuindo ao termo “imitação” um dos significados dados já pelo próprio Platão.

common concern with them to be evidence, by itself, of indebtedness.<sup>85</sup>(RILEY, 1962, p. 4)

López Pinciano escreveu a última arte poética que se tem notícia do século XVI na Espanha. Sua estrutura é epistolar e possui como emissor o próprio Pinciano, que dialoga com duas personagens fictícias em cada carta. O destinatário é Don Gabriel, cuja origem não se sabe ao certo, mas que pelo conteúdo das cartas se deduz que vive fora da Corte, provavelmente em Valladolid. Tanto Porqueras Mayo (1997), como José Rico Verdú (1998) destacam a enorme influência de Aristóteles na *Filosofía antigua poética*, o que acabou, na opinião deles, por engessar a obra e não apresentar uma grande novidade em relação aos estudos anteriores a ela:

El autor muestra un afán por llevar a la práctica la doctrina de Aristóteles, un deseo continuado de enseñar y, al mismo tiempo, agradar, cosa que no siempre consigue. En este sentido vemos cómo sustituye el tratado teórico sobre materias más o menos abstractas, por un sistema de cartas y las correspondientes respuestas; cada una de las primeras transcribe, tal cual, una conversación mantenida por los protagonistas y es la exposición de la doctrina, que las contestaciones resumen y puntualizan, sirviendo de síntesis y sinopsis de lo tratado en la epístola conversación.<sup>86</sup> (RICO VERDÚ, 1998, p. 12)

O engessamento se daria, ao mesmo tempo, pelo fato de o autor se apegar em excesso ao texto de Aristóteles e acabar por não problematizar diversas questões em voga na virada do século, além de não mencionar autores contemporâneos. Essa visão da obra de López Pinciano que mantém Porqueras

---

<sup>85</sup> Alguns temas como a prosa épica, a invenção, a imitação, o fim da poesia, a complexidade da verdade, e a superioridade da verdade poética sobre a histórica foram amplamente discutidos por estes dois escritores, que mantinham uma preocupação em comum e que transmite uma ideia de dívida.

<sup>86</sup> O autor mostra uma vontade de por em prática a doutrina de Aristóteles, um desejo contínuo de ensinar e, ao mesmo tempo, agradar, algo que nem sempre consegue. Neste sentido vemos de que maneira substitui o tratado teórico sobre matérias mais ou menos abstratas, por um sistema de cartas e as correspondentes respostas; cada uma das primeiras transcreve, tal e qual, uma conversa mantida pelos protagonistas e é a exposição da doutrina, que as respostas resumem e pontuam, servindo de síntese e sinopse do tratado na epístola conversa.

Mayo e Rico Verdú não é a mesma que o professor da Universidad Autónoma de Barcelona, Antonio Vilanova, mantém. Para este, ainda que a influência de Aristóteles seja decisiva para o autor nascido em Valladolid, sua arte poética demonstra uma rica profusão de ideias extraídas do texto aristotélico:

Surgida en el ápice de una riquísima tradición crítica iniciada por los comentaristas aristotélicos, la *Filosofía Antigua Poética* es una obra de síntesis y de plena madurez cultural. Al igual que el ideario estético de Herrera, el pensamiento del Pinciano procede de fuentes más profundas que las de una mera anotación de los preceptistas horacianos [...] Un conocimiento directo de la *Poética* de Aristóteles, una vasta erudición humanística y una copiosa lectura de los comentaristas latinos e italianos sitúan su pensamiento estético a un nivel no alcanzado hasta entonces por ninguno de nuestros preceptistas.<sup>87</sup> (VILANOVA, 1969, p. 603)

Esses elogios já haviam sido feitos também por Menéndez Pelayo (1972), que viu em Pinciano um excelente crítico, ou estético em suas palavras, que logrou fazer uma verdadeira teoria filosófica dos gêneros literários. O crítico oitocentista vai ainda mais longe ao perguntar: “¿Y qué alabanza mayor podemos estampar de tal libro sino que, escrito en el siglo XVI, es el único comentario de la *Poética*, de Aristóteles, que podemos leer íntegro, sin encontrarle absurdo ni ridículo, en pleno siglo XIX [...]”<sup>88</sup> (MENÉNDEZ PELAYO, 1972, p. 701) e afirmar que Pinciano é indiscutivelmente o grande humanista do século XVI na Espanha que realmente dialogou com Aristóteles, mas que ao mesmo tempo produziu sua própria teoria:

---

<sup>87</sup> Surgida no ápice de uma riquíssima tradição crítica iniciada pelos comentaristas aristotélicos, a *Filosofía Antigua Poética* é uma obra de síntese e de plena maturidade intelectual. Da mesma forma que o ideário estético de Herrera, o pensamento do Pinciano procede de fontes mais profundas que as de uma mera anotação dos preceptores horacianos [...] Um conhecimento direto da *Poética* de Aristóteles, uma vasta erudição humanística e uma copiosa leitura dos comentadores latinos e italianos situam seu pensamento estético a um nível não alcançado até então por nenhum de nossos preceptores.

<sup>88</sup> E que elogio maior podemos estampar de tal livro senão o de que, escrito no século XVI, é o único comentário da *Poética*, de Aristóteles, que podemos ler íntegro, sem nos parecer absurdo nem ridículo, em pleno século XIX.



La reflexión teórica de López Pinciano se sitúa en la línea racionalista de Aristóteles a partir del entendimiento y la razón como principios fundamentales que rigen la creación artística y literaria. Sobre este presupuesto inicial evita cualquier tipo de especulación metafísica y considera la razón humana como elemento necesario para demostrar el talento y autonomía del autor sobre su obra y sobre el análisis y comprensión de la literatura.<sup>89</sup> (BOBES *et al.*, 1998, p. 335)

Prevendo essa discussão que surgiria em torno de sua obra, o próprio Pinciano coloca na fala de Don Gabriel aquilo que ele visava fazer: muito mais que um propagador de doutrinas estabelecidas, o escritor queria dar unidade, organizar toda a teoria aristotélica para então formar sua própria teoria:

Alabo mucho a esos vuestros amigos, no que sean los primeros fundadores desta dotrina, mas que sean los primeros que a su patria la traen, y juntamente con ella otras, ni en su patria ni en la estrangera tocadas.<sup>90</sup> (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 230)

As três personagens da *Filosofia* mantêm estereótipos bastante definidos: Pinciano não domina a arte da poesia e possui vários preconceitos em relação a ela; Fadrique é um erudito típico, que domina tanto o conhecimento filosófico como o literário e traduziu diversos textos greco-latinos; Já Ugo é descrito como conterrâneo de Pinciano, a serviço da pátria, e que também escreve alguns versos, ainda que sem grande qualidade.

Pinciano tenta dar conta de diversos aspectos em sua *Poética*, com epístolas sobre “la essencia y causas de la poética” ou “el poético lenguaje” e

---

<sup>89</sup> A reflexão teórica de López Pinciano situa-se na linha racionalista de Aristóteles a partir do entendimento e a razão como princípios fundamentais que regem a criação artística e literária. Sobre este pressuposto inicial evita qualquer tipo de especulação metafísica e considera a razão humana como elemento necessário para demonstrar o talento e autonomia do autor sobre sua obra e sobre a análise e compreensão da literatura.

<sup>90</sup> Louvo muito a esses seus amigos, não que sejam os primeiros fundadores desta doutrina, mas que sejam os primeiros que a sua pátria a trazem, e juntamente com ela outras, nem em sua pátria nem em estrangeira tocadas.

como estava em voga e é uma constante nas poéticas de seu tempo, “del metro” da poesia. Contudo, um dos temas centrais de sua poética é a releitura que faz da teoria da *mimesis* aristotélica. Ao final da epístola III, Don Gabriel sintetiza o pensamento de Pinciano em relação à *mimesis*, ao mostrar que o autor tinha em mente que não se poderia reduzir o termo aristotélico a uma imitação como simples cópia da natureza:

Me agrado de la diferencia entre la imitación que decís forma de la poética y entre la otra que se ha alzado con el nombre de imitación; y me agrado especialmente con la brevedad de la definición del poema, pues en pocas palabras comprende la naturaleza de la cosa definida. Algunos autores añaden que ha de ser imitación de acción humana, o de obra que a humana acción se endereza; mas esta añadidura es poco importante a mi parecer, que tan imitante es el poeta que describe un templo por él imaginado, como a un hombre que está peleando en la guerra.<sup>91</sup> (*ibidem*, p. 190)

Sanford Shepard (1970), ao falar da *mimesis* poética em Pinciano, ainda propõe uma diferenciação entre a teoria deste e a de Aristóteles:

Pinciano da a entender que el tipo de imitación necesario a la creación literaria es de la misma clase que el que anima la sociedad urbana. La mimesis literaria es algo más que la falsificación de las formas existentes: es el principio mismo de la vida humana. [...] La manifestación aristotélica “el arte imita a la naturaleza” no puede aplicarse al simple copiar un objeto de la naturaleza, puesto que naturaleza para Aristóteles significa fuerza creadora. Pinciano se mantiene fiel en alto grado al maestro, pero no constriñe la imitación a la vida humana específicamente, como Aristóteles, ni tampoco olvida o malinterpreta nada.<sup>92</sup> (SHEPARD, 1970, p. 47)

---

<sup>91</sup> Me agrada a diferença entre a imitação que dizem forma da poética e entre a outra que se alçou com o nome de imitação; e me agrada especialmente a brevidade da definição do poema, pois em poucas palavras compreende a natureza da coisa definida. Alguns autores acrescentam que há de ser imitação de ação humana, ou de obra que a humana ação se endereça; mas esse adendo me parece pouco importante, que tão imitante é o poeta que descreve um templo por ele imaginado, como um homem que está batalhando na guerra.

<sup>92</sup> Pinciano dá a entender que o tipo de imitação necessário à criação literária é da mesma classe que o que anima a sociedade urbana. A *mimesis* literária é um pouco mais que a falsificação das formas existentes: é de fato o princípio da vida humana. [...]

Além de se arriscar sobre a *mimesis*, Pinciano resolve definir o que viria a ser poesia (literatura) na epístola terceira, denominada “De la essencia y causas de la poética”:

Pinciano:

- Pues ¿Qué cosa es poesía?

Y Fadrique:

- Poesía, según la manera de hablar común, quiere decir dos cosas: la arte que la enseña y también la obra hecha con la dicha arte. Mas llámese, si os parece, la arte, poesía; y la obra, poema, como algunos han querido [...]

Dicho, Ugo prosiguió diciendo:

- Así que poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua y poema es imitación hecha con la dicha lengua o lenguaje.<sup>93</sup> (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 110)

Fadrique percebe que Ugo e Pinciano ainda estão confusos em relação à imitação que a poesia se propõe e recorre a Horácio quando este predica que os fins da poesia são ensinar e deleitar:

- Mas falta – dijo Ugo – que, allande de ser hecha con plática, para ser legítimo poema, ha de tener el fin también, que es enseñar y deleitar; que las imitaciones que no lo hacen, no son dignas del venerable nombre “poema”.

- [...] La obra que fuere imitación en lenguaje, será poema en rigor lógico. Y el que enseñare y deleitare (porque estos dos son sus fines) será bueno y el que no, malo. Y esto es lo que yo de esta materia entiendo.<sup>94</sup> (*ibidem*, p. 112)

A manifestação aristotélica “a arte imita a natureza” não pode aplicar-se a simplesmente copiar um objeto da natureza, visto que natureza para Aristóteles significa força criadora. Pinciano se mantém fiel em alto grau ao mestre, mas não impõe a imitação à vida humana especificamente, como Aristóteles, tampouco se esquece ou interpreta equivocadamente nada.

<sup>93</sup> Pinciano: - Então, o que vem a ser poesia? E Fadrique: - Poesia, segundo o senso comum, quer dizer duas coisas: a arte que a ensina e também a obra feita com tal arte. Mas chamem, se lhe parece bem, a arte, poesia; e a obra, poema, como alguns quiseram [...] Isso dito, Ugo prosseguiu dizendo: - Assim que a poesia não é outra senão a arte que ensina a imitar com a língua e poema é imitação feita com tal língua ou linguagem.

<sup>94</sup> - Mas falta – disse Ugo – que, além de ser feita de discurso, para ser legítimo o poema, deve ter o fim também, que é ensinar e deleitar; que as imitações que não o fazem, não

Essa problemática de qual seria o objetivo da poesia foi uma constante ao longo dos séculos XV, XVI e XVII. Se os italianos Francesco Robortelli e Lodovico Castelvetro<sup>95</sup> mantinham um ideal hedonista e acreditavam que o deleite era a função da poesia, outro italiano, Giovanni Pontano<sup>96</sup>, predicava que o propósito da poesia era preferivelmente pedagógico. López Pinciano soluciona a questão de uma forma mais eclética, como está claro no trecho acima, apresentando dois objetivos centrais para a poesia: ensinar e deleitar, assim como também fizera Torquato Tasso no *Discorsi dell'arte poetica*. Ao mesmo tempo, a posição de Pinciano tenta dar conta de duas referências claras em seu estudo: Aristóteles e Horácio, mas que mantinham uma clara diferenciação. Se para Aristóteles, havia um equilíbrio entre prazer e conhecimento, para Horácio, por outra parte, o poeta deveria conciliar deleite e utilidade, o que constituía uma fórmula que ia ao encontro do contexto sociopolítico romano em formação que, para Tringali (1993), demandava um pensamento mais utilitarista.

Para críticos como Rico Verdú (1998), ainda que a obra se enquadre em um período ao qual se costuma chamar maneirista, como a teoria de Pinciano está ainda totalmente pautada na ideia de imitação e não vê a arte como algo que pode alterar a realidade – pensamento que surgia nessa época –, a poética de Pinciano se enquadra dentro de um classicismo tardio.

Finalmente, para este trabalho, destaca-se no trabalho de Pinciano sua preocupação com os gêneros literários. A obra engloba três epístolas que são de especial interesse: “Epístola octava: de la tragedia y sus diferencias”; “Epístola nona: de la comedia”; e “Epístola undécima: de la heroica”. Analisaremos as três de forma mais detida e em especial a presença daquilo que o autor denomina “la heroica” e que remete ao gênero épico.

---

são dignas do venerável nome “poema”. – [...] A obra que é imitação em linguagem, será poema em rigor lógico. E o que ensinar e deleitar (porque estes dois são seus fins) será bom e o que não, mau. E isto é o que eu desta matéria entendo.

<sup>95</sup> Robortelli publicou *In librum Aristotelis de arte poetica explications* e Castelvetro publicou *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*

<sup>96</sup> Entre tantas obras de Pontano, podemos destacar sua *Hendecasyllabi seu Baiarum libri*

Na **Epístola oitava**, Pinciano começa sua explicação sobre a tragédia mostrando que sua origem está na épica, ainda que as pessoas de seu tempo, destaca, não consigam ver essa relação. O autor vai ainda mais além e apresenta a tragédia como herdeira de características épicas e do canto ditirâmico:

Nació de la épica la tragedia y tomó la narración de las personas solamente, dejando la del poeta; lo cual hicieron los trágicos por movernos los ánimos [...] El trágico tomó de la épica, como dije, la narrativa, y de la dithirámbica, el tripudio y música [...] Quedó, con lo dicho, la trágica acción tan rica, que venció a la épica en tres cosas: tripudio, música y aparato.<sup>97</sup>  
(LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 330)

A relação de Pinciano não se mostra inovadora e está de acordo com o capítulo IV da *Poética*, de Aristóteles. Para o estagirita, tanto a comédia como a tragédia tiveram como ponto de partida a poesia homérica:

De fato, antes de Homero não temos como citar quem tenha composto poemas desse tipo, mas é verossímil que muitos assim o tenham feito; a partir de Homero, isso se torna possível, começando com o *Margites* do próprio Homero e com outros poemas do mesmo gênero [...] Assim, entre os antigos, uns se tornaram poetas de versos heroicos; outros, de versos iâmbicos. Quanto a Homero, tal como foi o supremo poeta de temas elevados (pois não apenas compunha de modo excelente, como se dedicou às *mimesis* dramáticas), foi também o primeiro a delinear as formas da comédia; dando forma dramática não à invectiva, mas ao cômico. Com efeito, uma analogia se impõe: a *Ilíada* e a *Odisseia* estão para as tragédias assim como o *Margites* está para as comédias. (ARISTÓTELES, *Poética* 4, 1448b. 25)

---

<sup>97</sup> Nasceu da épica a tragédia e tomou a narração das pessoas somente, deixando a do poeta; o qual fizeram os trágicos para agitar nossos ânimos [...] O trágico tomou da épica, como disse, a narrativa, e da ditirâmica, a dança e música [...] Ficou, com o dito, a trágica ação tão rica, que venceu a épica em três coisas: dança, música e aparato.

López Pinciano reforça sua leitura da *Poética* de Aristóteles e traduz sua definição de tragédia, apresentada pelo erudito espanhol como uma definição perfeita e consumada, como o estagirita fizera:

Tragedia es imitación de acción grave y perfecta y de grandeza conveniente en oración suave, la cual contiene en sí las tres formas de imitación, cada una de por sí, hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por medio de misericordia y miedo<sup>98</sup> (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 332)

Essa teorização que Pinciano faz sobre os gêneros e, especialmente, sobre a tragédia, ao destacar os elementos épicos e líricos que a compõem fazem não só com que o preceptor alcance um nível de teorização não só superior a Ignacio de Luzán, mas até mesmo de Boileau, nas palavras apaixonadas – e exageradas – de Menéndez Pelayo: “¡Cuán superior su crítica a la de Boileau, y cuánto más empapada en el verdadero sentido de Aristóteles y de la civilización helénica. ¡Qué modo de entender la antigüedad tan directo y cara a cara!”<sup>99</sup> (MENÉNDEZ PELAYO, 1972, p. 710)

Pinciano retoma a todo momento Aristóteles para, em um primeiro momento, usá-lo como argumento de autoridade, mas também para se apresentar como humanista, grande conhecedor dos textos filosóficos da antiguidade:

Y si os pareciere que por aquí no se diferencia bien la épica y la trágica, diferéncianse por el término “enarración”, como que quiera decir Aristóteles: La épica, como la trágica, limpian las perturbaciones del ánimo; mas la épica hácelo como poema común, enarrativo parte y parte activo, y la trágica como poema

---

<sup>98</sup> tragédia é imitação de ação grave e perfeita e de grandeza conveniente em oração suave, a qual contém em si as três formas de imitação, cada uma em seu papel, feita para limpar as paixões da alma, não por narração, mas por meio de misericórdia e medo.

<sup>99</sup> Como é superior sua crítica em relação a de Boileau, e quanto mais empapada no verdadeiro sentido de Aristóteles e da civilização helênica! Que modo de entender a antiguidade tão direto e cara a cara!

puro activo que no tiene mezcla alguna de lo enarrativo.<sup>100</sup>  
(*ibidem*, p. 335)

Na **epístola nona**, que trata da comédia, López Pinciano segue a linha aristotélica, que apresenta a tragédia como o gênero de pessoas e assuntos elevados, e a comédia como o gênero dos assuntos menores e banais que têm como objetivo provocar o riso:

Es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Eráclito, la comedia lo es de Demócrito; y ansí como la tragedia con lástimas ajenas sacaban lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y ansí ésta como aquélla, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compassiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudencia para se gobernar el hombre en su familia. [...] **Comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las passiones por medio de deleite y risa.**<sup>101</sup> (*ibidem*, p. 381)

López Pinciano faz um contraponto na nona epístola entre a tragédia, que causa a seu ver repugnância e contrariedade, e a comédia, gênero que deve servir mais como uma forma de proporcionar deleite. Tais ideias influenciaram de maneira decisiva as ideias de vários autores e, em especial, de Cervantes sobre o gênero, conforme destaca Antonio Vilanova: “La doctrina de la comedia se apoya en toda una teoría estética de lo ridículo que probablemente influyó de manera profunda en las ideas de Cervantes.”<sup>102</sup> (VILANOVA, 1969, p. 612).

<sup>100</sup> E se os parecesse que por aqui não se diferencia bem a épica e a trágica, diferenciam-se pelo termo “narração”, como que quer dizer Aristóteles: a épica, como a trágica, limpam as perturbações do ânimo; mas a épica, o faz como poema comum, narrativo parte e parte ativo, e a trágica como poema puro ativo que não tem nenhuma mistura do narrativo.

<sup>101</sup> Deve-se saber que, como a tragédia foi um retrato de Eráclito, a comédia é de Demócrito; e assim como a tragédia com as lamúrias alheias tiravam lágrimas dos ouvintes, as comédias com coisas de passatempo produzem entretenimento e riso; e assim esta como aquela, chorando e rindo, ensina os homens prudência e valor, porque a tragédia com suas paixões ensina valor para sofrer e a comédia com seus risos prudência para governar-se o homem em sua família. [...] Comédia é imitação ativa feita para limpar o ânimo das paixões por meio de deleite e riso.

<sup>102</sup> A doutrina da comédia se apoia em toda uma teoria estética do ridículo que provavelmente influenciou de maneira profunda as ideias de Cervantes.

Carmen Bobes (1998) vai mais além e cita a influência não somente em Cervantes, como também nas próprias ideias de Lope de Vega e de sua *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*:

En la epístola novena de su tratado López Pinciano expone una doctrina completa de lo risible, que será determinante en las ideas poéticas de Cervantes y Lope de Vega. La diferencia más importante entre la tragedia y la comedia reside en la posición social de los personajes y en el carácter histórico de la primera frente a la fabulación típica de la comedia, pero en ningún caso piensa que la distinción esté determinada por el desenlace trágico o alegre. La comedia se caracteriza por la exposición de lo gracioso o la representación de escenas en torno a lo ridículo con el fin de entretener o deleitar al público.<sup>103</sup> (BOBES *et al.*, 1998, p. 348)

No entanto, o erudito vai além e volta com a definição que está ressaltada no trecho anterior de que a comédia é imitação ativa e de que, portanto, a épica faria uma imitação passiva: “Imitación es activa la comedia; por “activa” se diferencia del poema épico y dithirámbico; y “por medio de deleite y risa” se distingue y diferencia de la épica y de la tragedia.”<sup>104</sup> (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 382). Pinciano parece apresentar como imitação ativa o gênero que se encena e que é visto, “ativamente”, com personagens em ação, pelo público, sem narrador.

Ugo e Fadrique resolvem então problematizar essa dicotomia instalada, mas retomam a clássica fala de Mercúrio no prólogo do *Anfitrião* de Plauto, que afirma que os diálogos aos quais teremos acesso não pertencem a uma simples comédia, mas a uma tragicomédia. Plauto foi um autor a usar tal acepção na

---

<sup>103</sup> Na nona epístola de seu tratado López Pinciano expõe uma doutrina completa do risível, que será determinante nas ideias poéticas de Cervantes e Lope de Vega. A diferença mais importante entre a tragédia e a comédia reside na posição social das personagens e no caráter histórico da primeira frente à fabulação típica da comédia, mas em nenhum caso pensa que a distinção esteja determinada pelo desenlace trágico ou alegre. A comédia se caracteriza pela exposição do gracioso ou a representação de cenas em torno ao ridículo com o fim de entreter ou deleitar o público.

<sup>104</sup> Imitação é ativa a comédia; por ativa se diferencia do poema épico e ditirâmico; e por meio de deleite e riso se distinguem e diferencia da épica e da tragédia.



Antiguidade, com sua retomada posterior no Século de Ouro por eruditos espanhóis:

- ¿Pues qué me decís del *Amphitryón* de Plauto?, ¿no son hartos graves aquellas personas, pues contiene reyes y aun dioses? y ¿las comedias togatas y trabeatas no eran de gente patricia y grave?

Fadrique dijo:

- El *Amphitryón* de Plauto que decís no es pura comedia, porque el mismo Mercurio, prologando, la dice tragicomedia por la mezcla que tiene de las personas graves; y de lo ridículo de las togatas y trabeatas podemos decir lo mismo, que no son puras comedias y que tienen olor de lo trágico.<sup>105</sup>(*ibidem*, p. 385)

Haré que sea una comedia con mezcla trágica; pues no considero adecuado mantener como comedia de principio a fin aquella en la que intervienen reyes y dioses. ¿Qué, pues? Ya que tiene también su papel aquí un siervo, haré que sea, tal como he dicho, una tragicomedia.<sup>106</sup> (PLAUTO, 1993, p. 81)

A proximidade que López Pinciano propõe entre comédia, tragédia e épica foi corroborada, muitos anos mais tarde, em 1651, por Don Francisco de Trillo y Figueroa. No prólogo de sua *Napolisea*, o autor também propõe uma aproximação ao dizer que a épica é uma comédia de gente de bem, deixando claro que para ele, a *mimesis* é a mesma, embora a temática seja diferente.

Y si mi opinion valiera, mayor que el Poema heroyco sin alguna coparacion, es el Poema heroyco (segun quantos avemos visto en todos idiomas) una comedia de gente de bien, donde representa el villano, el soldado, el piloto, y aun el porquerizo,

<sup>105</sup> - Então o que me dizem do *Anfitrião* do Plauto? Não são fartamente graves aquelas pessoas, pois contêm reis e ainda deuses? E as comédias togatas e traviatas não eram de pessoas patrícias e graves? Fadrique disse: - O *Anfitrião* do Plauto que vocês dizem não é pura comédia, porque o mesmo Mercúrio, prolongando, a chamou tragicomédia pela mistura que tem das pessoas graves; e do ridículo das togatas e traviatas podemos dizer o mesmo, que não são puas comédias e que tem cheiro do trágico.

<sup>106</sup> Farei com que seja uma comédia com mistura trágica; pois não considero adequado manter como comédia do princípio ao fim aquela na qual intervêm reis e deuses. Que, então? Já que tem também seu papel aqui um servo, farei com que seja, tal como disse, uma tragicomédia.

como en Homero, Odisea [...] y por el Polidorio, Virgilio.<sup>107</sup>  
(TRILLO Y FIGUEROA, 1651, p. 5)

A **Epístola undécima** começa com uma diferenciação entre épica e tragédia a qual as próprias personagens assumem como fidedignamente aristotélica:

Pero diferéncianse en otras cosas. Lo primero en el medio de la imitación, porque la trágica imita con personas ajenas del poeta y la épica, con propias y ajenas, por lo cual éste se dice poema común y aquél, activo. Distínguense también en los géneros con que la imitación se hace, porque en la trágica se obra la dicha imitación con todos tres géneros, lenguaje, digo, música y tripudio, de la manera que ya está dicho, y la épica hace su imitación con el lenguaje solamente. Estas dos son diferencias esenciales, y accidentales serán otras dos: que el metro, en la épica, es todo uno y, en la trágica, vario; y la otra, que ésta es una tragedia sola, y la otra es un envoltorio de tragedias. Y así quitadme la persona del poeta y añadid la música y tripudio a la épica, quedará dos, o tres, o más tragedias.<sup>108</sup>(LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 452)

Para sistematizar o gênero épico, Pinciano volta a recorrer a sua interpretação da *mimesis* aristotélica e propõe uma diferenciação entre a épica e os livros de cavalaria. No entanto, deixa transparecer que o *Amadís de Gaula* pode ser interpretado como uma narrativa heroica. Notemos também como o

---

<sup>107</sup> E se minha opinião valesse, maior que o Poema heroico sem qualquer comparação, é o Poema heroico (segundo quantos temos visto em todos idiomas) uma comédia de gente de bem, onde representa o vilano, o soldado, o piloto, e ainda a pocilga, como em Homero, Odisseia [...] e pelo Polidoro, Virgílio.

<sup>108</sup> Mas se diferenciam em outras coisas. Primeiramente no meio da imitação, porque a trágica imita com pessoas alheias ao poeta e a épica, com próprias e alheias, pelo qual este se diz poema comum e aquele, ativo. Distinguem-se também nos gêneros com que a imitação se faz, porque na tragédia se constrói tal imitação com todos três gêneros, linguagem, digo, música e dança, da maneira que já está dito, e a épica faz sua imitação somente com a linguagem. Estas duas são diferenças essenciais, e acidentais serão outras duas: que o metro, na épica, é completamente uno e, na trágica, vário; e a outra, que esta é uma tragédia só, e a outra é um envoltório de tragédias. E assim retirem a pessoa do poeta e acrescentem a música e dança à épica, ficarão duas, ou três, ou mais tragédias.

famoso livro de cavalaria merece um destaque maior na teoria de Pinciano se comparado ao juízo de Cervantes no sexto capítulo do *Quijote*:

Digo, en suma, que la épica es “imitación común de acción grave”. Por “común” se distingue de la trágica, cómica y dithirámica, porque ésta es enarrativa y aquellas dos, activas; y por “grave” se distingue de algunas especies de poéticas menores, como de la parodia, y aun estoy por decir de las milesias o libros de caballería, los cuales, aunque son graves en cuanto a las personas, no lo son en las demás cosas requisitas. **No hablo de un *Amadís de Gaula*, ni aun del de Grecia y otros pocos, los cuales tienen mucho de bueno, sino de los demás que ni tienen verisimilitud, ni doctrina, ni aun estilo grave.**<sup>109</sup> (*ibidem*, p. 267, grifos nossos)

Nesse trecho acima, confirmamos a ideia do autor de que imitação ativa se difere da imitação passiva pelo fato de apresentar encenação, não apenas o texto narrado. A problemática da imitação pela linguagem chega ao ponto de as personagens Fadrique e Pinciano questionarem se a imitação se dá por linguagem, por metro, ou se o metro corrigiu uma linguagem fluida como a prosa. A discussão é intensa mas carece de solução como vemos no trecho a seguir:

- ¿La épica imitación se sirve de lenguaje o metro?
- Yo lo diré, lo que entendiera, si uno dijera: “Yo esperaré en la ciudad o en Toledo”; y me parecería que el nombre “Toledo”, que es individuo, había restringido a la especie y como corregido lo que antes había dicho de la “ciudad”.
- De manera que os parece que el “metro” corrigió al nombre del “lenguaje” y que Aristóteles quiso que fuese en metro el poema heroico; pues advertid que también pudo querer con la disyuntiva lo que ordinario la disyuntiva quiere y es que basta que la una de las proposiciones sea verdadera y que, ahora sea lenguaje suelto o no es suficiente para la épica.<sup>110</sup> (*ibidem*, p. 475)

<sup>109</sup> Digo, sumamente, que a épica é “imitação comum de ação grave”. Por “comum” se distingue da trágica, cômica e ditirâmica, porque esta é narrativa e aquelas duas, ativas; e por “grave” se distingue de algumas espécies de poéticas menores, como da paródia, e ainda estou para dizer das fábulas milésias ou livros de cavalaria, os quais, ainda que sejam graves quanto às pessoas, não são nas demais coisas requisitadas. Não falo de um *Amadís de Gaula*, nem ainda do da Grécia e outros poucos, os quais tem muito de bom, mas dos demais que nem tem verossimilhança, nem doutrina, nem ainda estilo grave.

<sup>110</sup> - A épica imitação se serve de linguagem ou metro?

Antonio Vilanova afirma que além da explícita filiação aristotélica, a epístola sobre a épica mostra uma inspiração particular nos *Discorsi del Poema Eroico* de Torquato Tasso...

[...] de donde extrae sus teorías sobre la sumisión estricta a la unidad de acción y a la unidad del héroe, su exclusión de los temas religiosos como asunto de la épica, su empeño en dar a la epopeya un sentido alegórico y, sobre todo, la inclusión dentro de la épica de todos los géneros de novela. Como quiera que el metro no es esencial a la poesía, la novela no es más que una epopeya en prosa.<sup>111</sup> (VILANOVA, 1969, p. 612)

Pinciano recorre também às épicas mais famosas, como a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida* como exemplos perfeitos de épicas estruturadas com uma única unidade de ação, costurada entre os episódios e a fábula, mas não é claro, assim como sua explicação de que as épicas devem manter uma unidade de pessoa tampouco é:

Y debe la fábula tener unidad de acción, porque las demás que hubiere han de concernir a ella sola; y también unidad de persona en la dicha acción, porque una ha de ser la principal y necesaria, y las demás, accesorias y que se puedan variar, quitar y poner.<sup>112</sup> (*ibidem*, p. 454)

---

- Eu direi, o que entenderia se um dissesse: “Eu esperarei na cidade ou em Toledo”; e eu pensaria que o nome “Toledo”, que é indivíduo, tinha restringido à espécie e como corrigido o que antes tinha dito da “cidade”.

- De maneira que lhes parece que o “metro” corrigiu ao nome da “linguagem” e que Aristóteles quis que fosse em metro o poema heroico; pois advirtam que também pode querer com a disjuntiva o que ordinário a disjuntiva quer e é que é suficiente que uma das proposições seja verdadeira e que, seja linguagem solta ou não é suficiente para a épica.

<sup>111</sup> [...] de onde extrai suas teorias sobre a submissão estrita à unidade de ação e à unidade do herói, sua exclusão dos temas religiosos como assunto da épica, seu empenho em dar à epopeia um sentido alegórico e, sobretudo, a inclusão dentro da épica de todos os géneros de novela. Como queira que o metro não é essencial à poesia, a novela não é mais que uma epopeia em prosa.

<sup>112</sup> E deve a fábula ter unidade de ação, porque as demais que tenham devem concernir a ela só; e também unidade de pessoa em tal ação, porque uma há de ser a principal e necessária, e as demais, acessórias e que possam variar, tirar e por.

Pinciano segue definindo a épica, mas mostra que sua separação em gêneros não está bem clara. A tragédia e a comédia, pensadas como gênero, também são usadas como artifícios para a estruturação da épica, um gênero que parece poder abarcar essas duas linhas e que, ao fim e ao cabo, transforma-se em tragicomédia, numa espécie de simplificação que facilita sua análise:

Y ,ansí, la *Ulysea* de Homero, según doctrina de Aristóteles, no es pura tragédia, sino mezclada de la comedia, de manera que se puede decir tragicomedia: tragedia, por el príncipe, Ulyses, y dioses que en ella intervienen; y comedia, porque, allende que tiene personas humildes y bajas, el deleite que della procede no todo viene de la miseración y lástima. La *Ilíada* tiene más de lo pathético y lástima y está más en la perfección trágica.<sup>113</sup> (*ibidem*, p. 457)

Teóricos como Lara Garrido demonstram como no final do século XVI e ao longo do XVII houve uma tentativa de teorizar sobre a épica a partir dos preceitos aristotélicos elaborados para a tragédia. Esses preceptores não chegaram a problematizar como a teoria aristotélica era muito mais bem desenvolvida em relação à tragédia que à épica:

Resulta paradójico que la *Poética* de Aristóteles fundamentase la teoría renacentista del género épico por general traslación de la mucho más precisa y coherente de la tragedia, y que el sistema normativo resultante asignase casi siempre la prioridad a la épica frente al propio Aristóteles [...] La ambigua propuesta aristotélica de que “los elementos de la epopeya se dan también en la tragedia, pero los de esta no todos en la epopeya” permitía una cierta labilidad en la reconstrucción de la norma épica, a la

---

<sup>113</sup> E, assim, a *Odisseia* de Homero, segundo a doutrina de Aristóteles, não é pura tragédia, mas mesclada da comédia, de maneira que se pode dizer tragicomédia: tragédia, pelo príncipe, Ulisses, e deuses que nela intervêm; e comédia, porque, também apresenta pessoas humildes e baixas, o deleite que dela procede não vem de todo da catarse e piedade. A *Ilíada* tem mais coisas patéticas e pena e está mais na perfeição trágica.

cual la *Poética* adscribe incidentalmente algunos rasgos de la norma trágica.<sup>114</sup> (LARA GARRIDO, 1999, p. 400)

Como destaca Lara Garrido, a predileção de Aristóteles pela tragédia salta aos olhos em toda a *Poética*, primeiramente porque a *Ilíada* é mencionada apenas oito vezes, até o ponto de o autor retomar a comparação entre a tragédia e a epopeia no capítulo vinte e seis do tratado. O estagirita se lança a pergunta: é melhor a *mimesis* épica ou trágica? E começa a elencar poucos argumentos que supostamente justificariam uma superioridade da épica, como pelo fato de esse gênero se dirigir a leitores sensatos, enquanto a tragédia recorre a ouvintes rudes – uma crítica que também foi usada ao longo do Século de Ouro espanhol e justificava o fato de teatrólogos como Lope de Vega tentarem se arriscar pela épica culta –. Aristóteles rebate esse argumento ao afirmar que essa característica está mais relacionada à arte do ator, não propriamente da poética. Finalmente, são vários os argumentos que demonstram sua clara preferência pelo gênero trágico, o que fez com que a *Poética* se dedicasse muito mais a sua análise:

Em seguida porque tem tudo quanto tem a epopeia [...] e ainda inclui, o que não é pouco, a música [e o espetáculo], donde se constituem os prazeres mais vivos. Além disso, ela é vivaz tanto na leitura quanto em cena. Além disso, alcança a finalidade da *mimesis* sendo menos extensa (de fato, uma obra densa é mais aprazível do que uma obra dispersa em um tempo muito longo; refiro-me, por exemplo, ao caso de alguém pretender apresentar o *Édipo* de Sófocles com tantos versos quanto os que temos na *Ilíada*). Além disso, há menos unidade na *mimesis* dos épicos (um signo disso reside no fato de se poderem extrair, de qualquer *mimesis* épica, muitas tragédias), de tal modo que, se quisessem compor um único enredo, ou bem ele seria exposto brevemente, e se revelaria conciso, ou bem acompanharia a extensão da métrica, e se revelaria prolixo. (ARISTÓTELES, *Poética* 26, 1462a. 15)

---

<sup>114</sup> É evidentemente paradoxo que a *Poética* de Aristóteles fundamentasse a teoria renascentista do gênero épico pela geral translação da muito mais precisa e coerente teoria da tragédia, e que o sistema normativo resultante assignasse quase sempre a prioridade à épica frente ao próprio Aristóteles [...] A ambígua proposta aristotélica de que “os elementos da epopeia se dão também na tragédia, mas os desta não todos na epopeia” permitia uma certa fragilidade na reconstrução da norma épica, à qual a *Poética* adscribe incidentalmente algumas características da norma trágica.

Para López Pinciano, há histórias que possuem um enredo digno de epopeias e, no caso da Espanha, não lhe parece haver caso mais significativo que a do Infante Don Pelayo, cujo nascimento é desconhecido e a morte consta como tendo ocorrido em 737. Sua história é famosa na Espanha por seu papel na ruptura da expansão muçulmana em direção ao norte da península ibérica e pela consequente postura ativa na Reconquista cristã<sup>115</sup>, que culminaria em 1492 com a conquista de Granada pelos Reyes Católicos. Em uma Espanha cristã, Don Pelayo conseguiu um status como o de Rodrigo Díaz de Vivar, o *Cid Campeador*.

Y si, digo otra vez, hubiera de escribir heroica, tomara por sujeto al infante don Pelayo, cuya historia tiene todas las calidades que debe tener la que ha de dar materia a la heroica: primeramente fue admirable por milagrosa ella en sí y admirable por el varón admirable, el cual desde un agujero hizo tanto, que echó de la Asturia a la potestad de Ulido, rey de Arabia, y África, y de España; y aun algunos dicen que el dicho infante conquistó y se hizo rey del reino de León.<sup>116</sup> (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 462)

O desejo apontado acima se concretizou e López Pinciano fez aquilo que mais de cem anos depois Alonso Vicente de Solís também faria, um poema épico chamado *El pelayo*. O poema épico de 1605 está constituído de vinte cantos, em versos endecassílabos, e narra a aventura de don Pelayo, que navega até Jerusalém, onde recebe do anjo Uriel a missão de voltar para a Península e restaurar o império cristão das mãos dos mouros. São muitas as batalhas ao longo dos vinte cantos, até que no final a vitória de don Pelayo é incontestável.

---

<sup>115</sup> O termo Reconquista é considerado problemático hoje entre os historiadores.

<sup>116</sup> E se, digo outra vez, tivesse que escrever heroica, tomaria por herói ao infante dom Pelayo, cuja história tem todas as qualidades que deve ter a que há de dar matéria à heroica: primeiramente foi admirável por milagrosa ela em si e admirável pelo varão admirável, o qual de um buraco fez tanto, que expulsou da Astúria à posse de Ulido, rei da Arábia, e África, e da Espanha; e ainda alguns dizem que o tal infante conquistou e se fez rei do reino de León.

Impressionados com o poder do conquistador, os sarracenos se convertem ao cristianismo e Don Pelayo marcha pela Espanha aclamado como libertador.

O poema de López Pinciano vai na linha das novas épicas cristãs, modelo formulado na Itália por Torquato Tasso<sup>117</sup>, cuja obra mais representativa dessa tendência é *La Gerusalemme Liberata*, de 1580 e se alinha ao pensamento de defensor da ideologia cristã que já se encontrava alicerçado com Felipe III. Conforme está explícito na *Filosofía antigua poética*, a base é explicitamente neoaristotélica:

El Pinciano conoce bien los argumentos de los tratadistas italianos que han acabado imponiéndose en las polémicas sobre el deber ser de la épica, el sentido y alcance del dictado aristotélico, el estatuto que debe concederse en la conceptualización teórica del género a formas literarias modernas como el romanzo y los libros de caballerías y los modos de poner la épica clásica al servicio de la moral cristiana. Por ello, el Pinciano se inspira sobre todo en la teoría y la poesía de Torquato Tasso, que en sus tratados y su epopeya *Gerusalemme Liberata* demuestra que se puede escribir poesía épica culta y cristiana en lengua vulgar siguiendo el modelo virgiliano y sin traicionar el espíritu de los principios establecidos por Aristóteles.<sup>118</sup> (ESTEVE, 2005, p. 17)

---

<sup>117</sup> Importante ressaltar que a épica de Tasso também sofreu influências do modelo traçado por Aristóteles e por Virgílio: “El dramatismo de la experiencia tassiana, empeñada en revisiones e involuciones en un proceso unitario pero no siempre progresante, se constituye en símbolo de todo un horizonte teórico-práctico conformado en la polaridad de la doctrina aristotélica y el ejemplo virgiliano. (LARA GARRIDO, 1999, p. 398) (O dramatismo da experiência tassiana, empenhada em revisões e involuções em um processo unitário mas não sempre progressivo, constitui-se em símbolo de todo um horizonte teórico-práctico conformado na polaridade da doutrina aristotélica e o exemplo virgiliano.)

<sup>118</sup> O Pinciano conhece bem os argumentos dos tratadistas italianos que acabaram impondo-se nas polémicas sobre o dever ser da épica, o sentido e o alcance do ditado aristotélico, o estatuto que deve conceder-se na conceptualização teórica do gênero a formas literárias modernas como o *romanzo* e os livros de cavalaria e os modos de por a épica clássica ao serviço da moral cristã. Por isso, Pinciano se inspira sobretudo na teoria e poesia de Torquato Tasso, que em seus tratados e sua epopeia *Gerusalemme Liberata* demonstra que se pode escrever poesia épica culta e cristã em língua vulgar seguindo o modelo virgiliano e sem trair o espírito dos princípios estabelecidos por Aristóteles.



Pinciano utiliza o verso hendecassílabo<sup>119</sup>, típico das épicas clássicas para compor o poema, uma tendência entre as épicas espanholas:

El Fuerte y victorioso Infante canto  
Cuyo brazo y valor nunca rendido  
Hazañas acabó de esfuerço tanto,  
Que acaban a las fuerças del olvido:  
Por el en todo el Orbe el culto santo  
Con gloria de Jesús bive estendido,  
Y por el la cautiva España agora  
Reyna, de tantos Reynos ya señora.<sup>120</sup>  
(LÓPEZ PINCIANO, 1605, p. 17)

A história de Don Pelayo serviria para uma boa épica também, como afirma López Pinciano, porque apresenta uma das características primordiais de todo texto poético: o de ensinar. Aqui o autor retoma aquilo que elencamos anteriormente: que todo texto poético deve ensinar e deleitar o leitor. Para ele, a épica consegue esse objetivo de uma forma mais exitosa que a comédia e a tragédia:

Y en las épicas lo veréis muy mejor y con mucho más primor y verisimilitud. Veréis en la *Ilíada* mucha philosophía natural y moral y, en la *Odysea* mucha moral y natural, y vos ¿no os acordáis del dicho fin de la poética que es enseñar?, pues esta especie de doctrina es la más sólida que la poética tiene.<sup>121</sup>  
(*idem*, 1998 [1596], p. 467)

Finalmente, a história de Don Pelayo corrobora o pensamento de Tasso, compartilhado por Pinciano: o de que o tema do poema épico deve ser

---

<sup>119</sup> Decassílabo heroico (segundo a metrficação portuguesa).

<sup>120</sup> O forte e vitorioso infante canto/ Cujo braço e valor nunca rendido/ Façanhas acabou de esforço tanto,/ Que acabam às forças do esquecimento:/ Por ele em tudo o Orbe o culto santo/ Com glória de Jesus vive estendido,/ E pela cativa Espanha agora./ Reina, de tantos reinos já senhora.

<sup>121</sup> E nas épicas o verão muito melhor e com muito mais primor e verossimilhança. Verão na *Ilíada* muita filosofia natural e moral, na *Odísseia* muita moral e natural, e vocês não se lembram do dito fim da poética que é ensinar? Pois esta espécie de doutrina é a mais sólida que a poética tem.

primordialmente histórico e demonstra a aproximação entre épica e discurso histórico que veremos adiante no autor:

Sin embargo, lo épico imita lo histórico tanto si tiene un fundamento real como si carece de él. Ya se ha dicho sin reservas que lo épico es “imitación de la historia”. En definitiva, el poema épico puede tratar de un pasado ficticio porque sea virtualmente historia.<sup>122</sup> (SHEPARD, 1970, p. 117)

Como veremos adiante, essa preocupação em relacionar a poesia épica com o discurso histórico foi uma constante à época e fez com que Gonzáles de Salas se preocupasse em problematizar o tema em *Nueva idea de la tragédia antigua*, outro tratado poético que será apresentado nessa tese.

Essa epístola é de extrema importância, porque mostra o papel de López Pinciano como valorizador da épica. Quando ao final a personagem Ugo fala sobre a ação da épica: “[...] y, allende desto, es acción más perfecta, porque no ha menester ayuda de otros como la trágica, la cual tiene necesidad de representantes, música y aparato.” (LÓPEZ PINCIANO, 1998 [1596], p. 470)<sup>123</sup>, o que se vê é uma Poética no final do XVI que além de dialogar com Aristóteles e valorizar o gênero épico, ainda apresenta tal gênero em um papel de superioridade ao drama. Isso justamente pouco mais de dez anos antes que Lope de Vega publicara a defesa do novo teatro espanhol, com *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, mas que já demonstrava o desejo de podar o advento do gênero dramático com Lope. Para María José Vega, López Pinciano segue a linha que já se encaminhava no século XVI: o de destacar o gênero épico como mais perfeito que o drama. Além dos motivos já assinalados, a professora da Universidade Autônoma de Barcelona destaca que

---

<sup>122</sup> Entretanto, o épico imita o histórico tanto se tem um fundamento real como se carece dele. Já se disseram sem reservas que o épico é “imitação da história”. Em definitiva, o poema épico pode tratar de um passado fictício porque seja virtualmente história.

<sup>123</sup> [...] e além disto, é ação mais perfeita, porque não é necessária ajuda de outros como a tragédia, a qual tem necessidade de representantes, música e aparato.

[...] la épica no solo aventajaría a la tragedia por la superioridad moral de sus héroes: también por la ambición política y colectiva de la materia, por la mayor extensión del poema y, por ende, del esfuerzo compositivo, por la destreza que requiere mantener el interés, la unidad y la variedad en una obra de aliento, por la mayor exigencia elocutiva de los estilos graves, magníficos y sublimes, por la excelencia y sonoridad del verso épico y por la mayor relevancia canónica, política e histórica de las obras de los grandes poetas heroicos.<sup>124</sup> (VEGA, 2010, p. 110)

Portanto, o trabalho de López Pinciano se destaca não somente por propor uma leitura mais sagaz e menos parafraseadora da *Poética*, de Aristóteles. Ao mesmo tempo, foi um dos tratados que deram maior atenção à poesia épica, o que faz com que seja de extrema importância para esta tese.

### 3.6 *Cisne de Apolo* (1602)

Luis Alfonso de Carvallo (1571 - 1635) manteve durante o Século de Ouro uma fama maior como historiador e religioso – chegou a exercer o sacerdócio – do que como teórico da literatura, o que faz com que a publicação de *Cisne de Apolo*, de 1602, tenha sido uma surpresa e, ao mesmo tempo, a obra máxima do historiador. Segundo Porqueras Mayo (1997), essa é a primeira obra que teoriza sobre a métrica poética no século XVII e vem na sequência de outras obras teórico-críticas do XVI, como *El arte poética em romance castellano* (1582), de Miguel Sánchez de Lima; *Arte poética española* (1592), de Juan Díaz Rengifo; e *Filosofía antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano. Para Porqueras Mayo, no entanto, a qualidade de Carvallo é superior a de seus contemporâneos, ao aliar conhecimento e uma sagaz capacidade crítica, o que

---

<sup>124</sup> [...] a épica não só avantajaria à tragédia pela superioridade moral de seus heróis: também pela ambição política e coletiva da matéria, pela maior extensão do poema e, por consequência, do esforço compositivo, pela destreza que requer manter o interesse, a unidade e a variedade em uma obra de alento, pela maior exigência elocutiva dos estilos graves, magníficos e sublimes, pela excelência e sonoridade do verso épico e pela maior relevância cômica, política e histórica das obras dos grandes poetas heroicos.

faz com que seu texto não pareça uma simples síntese de tratados da Antiguidade colocados sobre a poesia espanhola:

La emergencia de esta obra en el más bien pobre, hasta entonces, panorama de las ideas literarias en España, es de gran importancia. Supone un gesto práctico y atrevido al mismo tiempo, una síntesis lúcida de saberes conocidos, presentados con personalidad y original andadura.<sup>125</sup> (PORQUERAS MAYO, 1997, p. 09)

*Cisne de Apolo* também se destaca pelo ponto de vista platônico, pautado, como vimos, numa origem sobrenatural da própria criação poética, em detrimento da teoria aristotélica de López Pinciano. Carvallo estende-se já nos primeiros capítulos sobre a capacidade engenhosa sobrenatural do poeta e de como, da mesma maneira que Deus, ele cria um mundo através da inspiração.

A obra é metafórica, partindo do emblema do cisne que Alciato delineou para a poesia e apresenta, como veremos, um tom mais religioso que o de suas antecessoras. Porqueras Mayo é bastante elogioso ao *Cisne de Apolo* e, para valorizar esta, acaba por criticar enfaticamente a obra teórica anterior: *Filosofía antigua poética*, de López Pinciano. Para o crítico, a obra de Carvallo é muita mais moderna que a de Pinciano, cuja presença de Aristóteles abunda em todo o livro, por outro lado, o conhecimento humanista e as influências de nomes como Sánchez de las Brozas, são em *Cisne de Apolo* muito mais significativos. Carvallo, ao falar de imitação, parece ir um pouco mais longe que Pinciano. Para ele, a simples imitação não está de acordo com os grandes poetas, que vão além:

Lectura – Y es así que con el uso y siguiendo a otros Poetas hacen algunas cosas que parecen buenas. Pero si no tienen más experiencia y arte que el imitar, será como la picaza que dice lo que le dicen, arremedando al hombre, mas si le preguntan si lo

---

<sup>125</sup> A ascensão desta obra no então pobre, até esse momento, panorama das ideias literárias na Espanha, é de grande importância. Supõe um gesto prático e atrevido ao mesmo tempo, uma síntese lúcida de saberes conhecidos, apresentados com personalidade e original andadura.

entiende, dirá que no sabe y entiende más de imitar la voz del que lo dice. No puede al fin el que imita ir muy adelante, si no tiene arte para salir algunas veces del ejemplo que ha tomado. [...] Así los Poetas sintiéndose sin fuerzas por la poca industria o cansados con los preceptos de la arte se ayudan de los buenos y famosos Poetas que han precedido, apoyando sus obras con las dellos.<sup>126</sup> (CARVALLO, 1997 [1602], p. 344)

Porqueras Mayo ainda conclui que Carvallo valoriza a liberdade, conceito que havia passado batido por Pinciano e que faz com que sua obra seja mais relevante para o período. Tal afirmação é polêmica e não de todo verdadeira, pois como analisaremos mais detidamente, o trabalho com os gêneros é feito com mais cuidado por Pinciano:

Carvallo comprende, con simpatía, el teatro nacional y su libertad, contrariamente a la actitud conservadora de López Pinciano. La exaltación religiosa de Carvallo y la abundancia de ejemplos poéticos de contenido religioso hacen que toda la obra de Carvallo tenga un tono exaltado, intenso, “inspirado”, en contraposición a la ponderada y a veces desangelada exposición de López Pinciano.<sup>127</sup> (PORQUERAS MAYO, 1997, p. 12)

O juízo crítico de Porqueras Mayo nos parece menos consistente e mais apaixonado que o de Antonio Vilanova (1969, p. 615), que vê o trabalho de Carvallo como preceptor melhor que o de nomes como Sánchez de Lima o Díaz Rengifo, mas inferior ao de López Pinciano, de quem inclusive procedem suas

---

<sup>126</sup> E é assim que através do uso e seguindo a outros Poetas fazem algumas coisas que parecem boas. Mas se não tem mais experiência e arte que o imitar, será como a galha que diz o que dizem, remedando o homem, mas se lhe perguntam se o entende, dirá que não sabe e entende mais de imitar a voz do que o diz. Não pode finalmente o que imita ir muito adiante, se não tem arte para sair algumas vezes do exemplo que tomou. [...] Assim os Poetas sentindo-se sem forças pela pouca indústria ou cansados com os preceitos da arte se ajudam dos bons e famosos Poetas que precederam, apoiando suas com obras com as deles.

<sup>127</sup> Carvallo compreende, com simpatia, o teatro nacional e sua liberdade, contrariamente à atitude conservadora de López Pinciano. A exaltação religiosa de Carvallo e a abundância de exemplos poéticos de conteúdo religioso fazem com que toda a obra de Carvallo tenha um tom exaltado, intenso, “inspirado”, em contraposição à ponderada e às vezes sem graça exposição de López Pinciano.

ideias principais, como a distinção entre o pensamento estético da arte e o simples artifício da metrificação.

Carvallo segue o modelo de poética produzido no XVI e que teve apenas Rengifo como exceção: o uso do diálogo para apresentar sua doutrina. O autor, assim como López Pinciano, lança mão de três personagens, figuras abstratas que conversam entre si em um diálogo repleto de religiosidade, mas também de figuras greco-latinas, como Cícero e Horácio, cuja *Ars poetica* está bastante presente em todo o livro, como nos diálogos II e III, nos quais o autor se refere à doutrina do *prodesse et delectare*:

Diálogo segundo, de la disposición y forma de la poesía castellana, qué son versos, coplas, con que se sigue el uno de sus dos fines, que es dar gusto. [...] Diálogo tercero, de la disposición y forma de la poesía con que alcanza el segundo fin, que es aprovechar.<sup>128</sup> (CARVALLO, 1997 [1602], p. 64).

Comparemos ese trecho com a *Ars poética* traduzida por Juan Antonio González Iglesias:

Aut prodesse uolunt aut delectare poetae  
aut simul et iucunda et idonea dicere uitae.  
Quicquid praecipies esto brevis, ut cito dicta  
percipiant animi dociles teneantque fideles;  
omne superuacuum pleno de pectore manat.

Ser útiles pretenden los poetas  
o deleitar, o simultáneamente  
decir lo placentero y lo adecuado  
para la vida. Siempre que aconsejes,  
sé breve, a fin de que los intelectos  
dispuestos a aprender capten al punto  
y guarden con detalle tu mensaje,  
pues finalmente todo lo superfluo  
se va de la memoria desbordada<sup>129</sup> (HORÁCIO, *Ars poética*, 335)

<sup>128</sup> Diálogo segundo, da disposição e forma da poesia castelhana, que são versos, coplas, com que se segue um dos seus dois fins, que é dar prazer. [...] Diálogo terceiro, da disposição e forma da poesia com que alcança o segundo fim, que é dar proveito.

<sup>129</sup> Ser úteis pretendem os poetas/ ou deleitar, ou simultaneamente/ dizer o prazeroso e o adequado/ para a vida. Sempre que aconselhes,/ sé breve, afim de que os intelectos/

Como destacamos anteriormente, a inspiração platônica, sintetizada nos diálogos que compõem o *Íon*, é um ponto central em *Cisne de Apolo*, com a figura de Deus como um alicerce que fornece ao poeta sua inspiração e sua capacidade de *ingenio*. Ao final da primeira parte intitulada “De la definición, invención y materia de la poesía”, o autor explicita ainda mais a importância da figura divina na poesia:

Por el Cisne el Poeta es entendido,  
y hacedor significa propiamente  
el que de furor siendo movido  
con claro ingenio agudo y excelente,  
en elegante verso ha referido  
cosas mayores que la humana gente  
puede alcanzar con su humano juicio,  
y más imita a Dios en su artificio.<sup>130</sup>  
(CARVALLO, 1997 [1602], p. 78)

Carvallo dedica uma parte de seu diálogo terceiro para, em um primeiro momento, remontar às origens da comédia e da tragédia e, em seguida, descreve as características que as compõem. O preceptor se distancia da definição dicotômica de Píncio de que a tragédia é o gênero de pessoas e assuntos elevados e a comédia como o gênero de assuntos menores que objetivam o riso. Carvallo recorre à própria história da Grécia antiga, além de apresentar a Comédia como o espelho da vida, em outras palavras, como o gênero que realmente imita as ações cotidianas:

Carvallo – ¿Por qué la llaman comedia?  
Lectura – Dícese deste nombre griego *como*: es lo que en latín *pagus, pagi*, que quiere decir la heredad, porque los mancebos de Atenas antiguamente iban con este ejercicio por las aldeas,

---

dispostos a aprender captem ao ponto/ e guardem com detalhe tua mensagem,/ pois finalmente todo o supérfluo/ se vai da memória desbordada.

<sup>130</sup> Pelo Cisne o Poeta é entendido,/ e fazedor significa propiamente/ o que de furor sendo movido/ com claro engenho agudo e excelente,/ em elegante verso referiu/ coisas maiores que a humana gente/ pode alcançar com seu humano juízo,/ e mais imita a Deus em seu artificio.

campos y heredades, alabando a Dios después de haber cogido los frutos.

[...]

Es la comedia espejo de la vida,  
imagen de verdad, de Eupole hallada,  
dando gracias a Dios introducida  
por los frutos, de donde así es llamada,  
o de *como* se dice, que es comida,  
por ser en los convites muy usada.  
Fueron materia fábulas inciertas  
y agora historias físicas o ciertas.<sup>131</sup> (*ibidem*, p. 259)

Carvallo também apresenta uma questão bastante em voga em sua época: as controvérsias sobre o teatro na Espanha. Explico-me: havia uma frente entre a população que acreditava que a comédia espanhola era prejudicial para a sociedade por colocar em cena maus exemplos que estavam incitando hábitos desonestos principalmente entre a juventude. O autor então argumenta que a população sabe discernir ações dignas de serem copiadas das reprováveis e saber valorizar o *modesto entretenimiento*, terminologia também usada por Cervantes:

Lectura – Si el principal intento y fin de la comedia fuese causar esos daños, razón te sobraría, pero fáltate, pues en ella falta ese intento. Llámala entretenimiento y, siendo tan lícito y honesto, permitido es por leyes humanas y divinas y humanas para descanso de los hombres, que no pueden estar siempre intentos al trabajo [...] Al fin, es espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados. Es cátedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes, y todo lo necesario para vivir sin peligro de la vida, como consta de otra definición de la comedia, que dice: *Comedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio*, que la comedia es una cifra y mapa de la fortuna, ansí de la

---

<sup>131</sup> Carvallo – Por que a chamam comédia?

Leitura – Diz-se deste nome grego *como*: é o que em latim *pagus*, *pagi*, que quer dizer a aldeia, porque os mancebos de Atenas antigamente iam com este exercício pelas aldeias, campos e fazendas, louvando a Deus depois de ter colhido os frutos. [...] É a comédia espelho da vida,/ imagem de verdade, de Eupole encontrada,/ dando graças a Deus introduzida/ pelos frutos, de onde assim é chamada,/ ou de *como* se diz, que é comida,/ por ser nos convites muito usada./ Foram matéria fábulas incertas/ e agora histórias físicas ou certas.



persona particular como de toda la república, sin peligro de la vida.<sup>132</sup> (*ibidem*, p. 265)

Essas considerações sobre a Comédia formam talvez a melhor parte de *Cisne de Apolo* e demonstram a modernidade da obra e o alinhamento com Lope de Vega, maior defensor do gênero. Carvallo, assim como Lope faria anos depois, em 1609, ao ler *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* para a Academia de Madri, acreditava que a comédia era o gênero que dava forma ao drama nacional espanhol por representar os costumes humanos, tanto os maus como os bons, com o fim de fazer com que a imitação fosse fidedigna. Ao mesmo tempo, no trecho abaixo, Lope segue a mesma linha de Carvallo e apresenta a tragédia e a comédia com a mesma estrutura. Em seguida, Carvallo também aponta para as semelhanças estruturais:

Ya tiene la comedia verdadera  
su fin propuesto como todo género  
de poema o poesis, y este ha sido  
imitar las acciones de los hombres,  
y pintar de aquel siglo las costumbres:  
También cualquiera imitación poética  
se hace de tres cosas, que son, plática,  
verso dulce, armonía y la música,  
que en esto fue común con la tragedia,  
sólo diferenciándola en que trata  
las acciones humildes y plebeyas,  
y la tragedia las reales y altas.  
Mirad si hay en las nuestras pocas faltas.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> Leitura – Se a principal razão e finalidade da comédia fosse causar esses danos, razão te sobraria, mas te falta, pois nela falta essa tentativa. Chama-a entretenimento e, sendo tão lícito e honesto, permitido é por leis humanas e divinas e humanas para descanso dos homens, que não podem estar sempre tentados ao trabalho [...] Ao fim, é espelho de todas as idades, de todos os costumes, de todas as nações e de todos os estados. É cátedra onde se leem todas faculdades, todas ciências, todas artes, e todo o necessário para viver sem perigo da vida, como consta de outra definição da comédia, que diz: *Comedia est privatae civilisque fortunae sine periculo vitae comprehensio*, que a comédia é uma cifra e mapa da fortuna, tanto da pessoa particular como de toda república, sem perigo da vida.

<sup>133</sup> Já tem a comédia verdadeira/ seu fim proposto como todo gênero/ de poema ou poiesis, e este foi/ imitar as ações dos homens,/ e pintar daquele século os costumes:/ Também qualquer imitação poética/ se faz de três coisas, que são, discurso, verso doce, harmonia e a música,/ que nisto foi comum com a tragédia,/ só a diferenciando no que

(VEGA, 1609, vv. 49-61)

Lectura – tragedia resta ahora que digamos, la cual en su disposición y forma no se diferencia de la comedia, porque de las mismas partes consta. Pero la materia es diferente, porque acaba en cosas tristes y lamentables habiendo al principio comenzado en cosas alegres y suaves, y de ordinario es de personas heroicas y famosas, abatidas por la fortuna, como de su definición consta.

Carvallo - ¿Y quién fue su primero inventor de las tragedias?

Lectura – Esquilo, poeta de Tarsis, según afirma Mosén Narcís en sus crónicas. Otros piensan que Tespis fue su inventor, coligiendo de Horacio en *Poética*.<sup>134</sup> (CARVALLO, 1997 [1602], p. 269)

Carvallo cria um paralelismo entre comédia e tragédia, chegando ao ponto de afirmar em outros momentos que quando se inventou a comédia, automaticamente se inventou a tragédia e que os inventores foram os mesmos. Tal tese sem nenhum embasamento segue um caminho oposto até mesmo da *Poética*, de Aristóteles. Vara Donado (1996), assim como o filósofo grego vê a origem da tragédia relacionada ao ditirambo, como um gênero posterior e herdeiro da poesia épica e cuja origem data do século VI a.C. Da mesma forma, o autor vê o nascimento da comédia a partir de uma origem diversa:

De la lectura atenta de la *Poética* de Aristóteles resulta legítimo inferir que este afirma, por un lado, que la tragedia nació “de los profesionales que iniciaban sus actuaciones por el ditirambo”, y, por otro, que “la tragedia y los trágicos sustituyeron y continuaron a la épica (de una manera exacta a la *Ilíada* y a la *Odisea*) y a los poetas épicos respectivamente”, género este de la épica donde ha de entenderse que Aristóteles sitúa ya los precedentes

---

trata/ as ações humildes e plebeias,/ e a tragédia as reais e altas./ Observem se há nas nossas poucas faltas.

<sup>134</sup> Leitura – tragédia resta agora que digamos, a qual em sua disposição e forma não se diferencia da comédia, porque das mesmas partes consta. Mas a matéria é diferente, porque acaba em coisas tristes e lamentáveis havendo ao princípio começado em coisas alegres e suaves, e de ordinário é de pessoas heroicas e famosas, abatidas pela fortuna, como de sua definição consta.

Carvallo – E quem foi o primeiro inventor das tragédias?

Leitura – Esquilo, poeta de Tarsis, segundo afirma Mosén Narcís em suas crónicas. Outros pensam que Tespis foi seu inventor, induzindo do Horácio na *Poética*.

de las *formas* de la tragedia, como las de la comedia las fija en la poesía *yámbica* anterior.<sup>135</sup> (VARA DONADO, 1996, p. 17)

Carvallo, diferentemente de López Pinciano, não faz uma longa teorização sobre o gênero épico em *Cisne de Apolo*. O autor divide a poesia em três grandes linhas: dramática, exagemática (a narrativa) e mista. A épica é apresentada pelo autor como *história em verso* e se aproxima do gênero exagemático. Ao invés de apresentar a *Ilíada* e a *Odisseia* como modelos dessa história em verso, o autor recorre ao poema épico espanhol publicado no final do século XVI: *La Araucana* (1569), de Alonso de Ercilla:

Es demás desto lícito hacer una ficción para traer a propósito de la historia que va contando alguna cosa ajena della y fuera de propósito, como hizo el excelente don Alonso de Ercilla, que en la historia que hizo de la rebelión de Arauco quiso contar por algún oculto respecto la vitoria de Lepanto siendo tan ajena de la historia que llevaba. [...] Distribución es un repartir las cosas, aplicándolas conforme a razón y justicia, como hizo en este verso don Alonso de Ercilla: “Fuerza en el brazo, y voz en el Senado”<sup>136</sup> [...] (CARVALLO, 1997 [1602], p. 276-337)

Como fica evidente, Carvallo não entra no mérito de questões estruturais do poema épico e apenas propõe um elogio ao poema de grande envergadura que era uma unanimidade à época. O trabalho de López Pinciano se mostra, portanto, mais completo e abrangente, ainda que o ponto de vista seja diferente do adotado por Carvallo.

<sup>135</sup> Da leitura atenta da *Poética* de Aristóteles resulta legítimo inferir que este afirma, por um lado, que a tragédia nasceu “dos profissionais que iniciavam suas atuações pelo ditirambo”, e, por outro, que a “tragédia e os trágicos substituíram e continuaram à épica (de uma maneira exata à *Ilíada* e à *Odisseia*) e aos poetas épicos respectivamente”, gênero este da épica onde há de entender-se que Aristóteles situa já os precedentes das *formas* da tragédia, como as da comédia as fixa na poesia iâmbica anterior.

<sup>136</sup> É além disto lícito fazer uma ficção para trazer a propósito da história que vai contando alguma coisa alheia dela e fora de propósito, como fez o excelente dom Alonso de Ercilla, que na história que fez da rebelião de Arauco quis contar por algum oculto respeito a vitória de Lepanto sendo tão alheia da história que levava. [...] Distribuição é um repartir as coisas, aplicando-as conforme a razão e justiça, como fez neste verso dom Alonso de Ercilla: “Força no braço, e voz no Senado” [...]

### 3.7 *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609)

*Dame una nueva fábula que tenga  
más invención, aunque carezca de arte;  
que tengo gusto de español en esto  
y como me le dé lo inverosímil,  
nunca reparo tanto en los preceptos,  
antes me cansa su rigor, y he visto  
que los que miran en guardar el arte,  
nunca del natural alcanza parte.*<sup>137</sup>

Lope de Vega em *Lo fingido verdadero* (1608)

Félix Lope de Vega y Carpio (1562 – 1635) nasceu na Puerta de Guadalajara, em Madri, possivelmente no dia 25 de novembro de 1562. Acredita-se que o autor seja filho de um artesão ou de um bordador do Valle de Carriedo e, como destaca García Santo-Tomás (2006), Lope de Vega deu mostras desde a mais tenra idade de seu talento como poeta e estudou no Colégio dos Jesuítas de Madri antes de entrar na Universidade de Alcalá. Na virada do século XVI para o XVII, Lope já é considerado um autor consagrado, tendo produzido mais de duzentas peças até esse momento e escrito alguns de seus poemas épicos.

Se traçamos um panorama do teatro nessa virada de século, percebemos que pouco a pouco as referências a Aristóteles e a Horácio começam a perder força nas artes poéticas de alguns autores, o que desembocaria na teoria de González de Salas e na de Lope de Vega. García Santo-Tomás (2006) destaca que a própria teoria de López Pinciano na *Filosofia antigua poética* já dava margem a inovações, ainda que com uma presença bastante marcada do aristotelismo, o que desmente teóricos que costumam isolar *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope, como a única obra que vislumbrou uma modernidade e tentou desprender-se da teoria de Aristóteles:

“[...] la *Philosophia antigua poética* (1596) de Alonso López Pinciano actúa ya como recordatorio del margen de innovación

---

<sup>137</sup> Dê-me uma nova fábula que tenha mais invenção, ainda que careça de arte; que tenho gosto de espanhol nisto e, como me dê o inverossímil, nunca reparo tanto nos preceitos, antes me cansa seu rigor, e vi que os que miram em guardar a arte, nunca do natural alcançam parte.

del que disfrutaban los comediógrafos pertenecientes a la generación de Lope. Es sabido que la preceptiva del Pinciano representa, ya en un momento relativamente temprano – pues se cree que se escribió hacia 1588-1593 –, la formulación tardía del Renacimiento de sesgo aristotélico, muy alejada de postulados prácticos de la escena de 1600; pero también es cierto que la pieza deja, muy sabiamente, una puerta abierta a innovaciones. [...] hay que desterrar la falsa imagen de un Lope precursor y forjador en solitario de un teatro nuevo. [...] En cualquier caso, sabemos que ni siquiera los llamados clasicistas – Pinciano y Cascales, por ejemplo – tomaron las unidades muy rígidamente, siendo incluso bastante flexibles en el caso de la unidad de tiempo.”<sup>138</sup> (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 28)

*El arte nuevo* se insere, pois, em uma via que Peter Burke (1998, p. 104) enquadra na “Idade da Variedade”. Para o historiador britânico, a partir do final do século XVI, vigorou uma problematização entre seguir ou romper com as regras que levavam em conta a *Poética*, de Aristóteles. O texto de Lope é um clássico exemplo de um discurso que procurou problematizar esse conflito. Em 1609, a problematização entre *emular* e *superar* crescia cada vez mais e atingia graus de discussão cada vez maiores nas academias literárias. O hispanista David Darst (1985) afirma que a máxima de Sêneca, *Omnis ars naturae imitatio est* (Toda a arte é imitação da natureza) ganhou força e servia como um argumento de autoridade, na literatura, para Lope de Vega e seus aliados, assim como para caracterizar o novo estilo de pintores como Caravaggio, Velázquez, entre outros. Lope, para o autor, é o símbolo de uma tendência que começava a ganhar força:

---

<sup>138</sup> [...] a *Filosofia Antiga Poética* (1596) de Alonso López Pinciano atua já como recordatório da margem de inovação da qual disfrutavam os comediógrafos pertencentes à geração de Lope. Sabe-se que a preceptiva de Pinciano representa, já em um momento relativamente precoce – pois se acredita que escreveu entre 1588-1593 –, a formulação tardia do Renascimento de viés aristotélico, muito distante de postulados práticos da cena de 1600; mas também é certo que a peça deixa, muito sabiamente, uma porta aberta a inovações. [...] deve-se desterrar a falsa imagem de um Lope precursor e forjador solitário de um teatro novo [...] Em qualquer caso, sabemos que nem sequer os chamados classicistas – Pinciano e Cascales, por exemplo – tomaram as unidades muito rigidamente, sendo inclusive bastante flexíveis no caso da unidade de tempo.

Todos los que escriben sobre la poesía antes y después de 1610 acuden a los antiguos; pero lo hicieron en dos maneras distintas. Antes de 1610, todos son “comentadores”, mientras que después son “defensores”. Los primeros piensan construir un sistema poético basado en la imitación de los antiguos; los segundos intentan defender un estilo específico de poesía acudiendo a textos antiguos que lo justifiquen. (DARST, 1985, p. 52)

*El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* saiu na imprensa de Alonso Martín em 1609, como segunda parte das *Rimas*. O texto foi encomendado por Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña e membro da Academia de Madri, onde Lope leu o discurso para os demais membros. Para o professor Enrique García Santo-Tomás (2006), o texto de Lope se configura, em suas palavras, como uma “sagaz intervenção crítica”. No entanto, não alcança aquilo que prometera no título. Trocando em miúdos, não se trata de um texto inaugural, ou um manifesto de uma arte nova, “sino más bien el estado de la cuestión del gusto de los españoles y de sus preferencias estéticas: una radiografía de la naturaleza de sus horizontes de expectativas tras nada menos que 483 comedias escritas.”<sup>139</sup> (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 45)

A estrutura de *El arte nuevo* é bastante clara. Até o verso 48, o autor nos apresenta uma espécie de preâmbulo, primeiramente com uma saudação do *Fénix* a seus companheiros acadêmicos. Já a partir do verso 22, Lope revela mais uma vez seu lado polêmico, ao afirmar-se como uma espécie de salvador da comédia espanhola, que se encontrava – em suas palavras – em um estado de barbárie até o surgimento de um poeta como ele:

Mas porque, en fin, hallé que las comedias  
estaban en España en aquel tiempo,  
no como sus primeros inventores  
pensaron que en el mundo se escribieran,  
mas como las trataron muchos bárbaros  
que enseñaron el vulgo a rus rudezas;  
y así se introdujeron de tal modo

---

<sup>139</sup> Mas na verdade o estado da questão do gosto dos espanhóis e de suas preferências estéticas: uma radiografia da natureza de seus horizontes de expectativas depois de nada menos que 483 comédias escritas.

que quien con arte ahora las escribe  
muere sin fama y galardón; que puede,  
entre los que carecen de su lumbré,  
más que razón y fuerza, la costumbre.<sup>140</sup>  
(VEGA, 1609, vv. 22-32)

A segunda parte trata das características da comédia clássica, antes que o modelo de Lope venha a ser apresentado. Interessante notar no trecho abaixo como o autor trata da origem da tragédia e da comédia, ao colocar a *Odisseia* e a *Ilíada* como ponto de partida de cada um desses gêneros, respectivamente. Lope acreditava que uma epopeia podia ou não ser trágica. Isso ficará claro quando mais adiante o autor denominar a *Jerusalén conquistada* como epopeia trágica. Aqui, Lope se alinha a Aristóteles, que na *Poética* apresenta a *Ilíada* e a *Odisseia* como antecedentes da tragédia e *Margites* como uma inspiração para as comédias:

Homero a imitación de la Comedia  
la *Odisea* compuso, mas la *Ilíada*  
de la tragedia fue famoso ejemplo,  
a cuya imitación llamé epopeya  
a mi *Jerusalén*, y añadí *trágica*;  
[...]  
Por argumento la tragedia tiene  
la historia, y la comedia el fingimiento;  
por esto fue llamada planipedia  
del argumento humilde, pues la hacía  
sin coturno y teatro el recitante.<sup>141</sup>  
(*ibidem*, vv. 88-92, 111-115)

---

<sup>140</sup> Mas porque, enfim, achei que as comédias estavam na Espanha naquele tempo, não como seus primeiros inventores pensaram que no mundo se escreveram, mas como as trataram muitos bárbaros que ensinaram o vulgo a grandes rudezas, e assim se introduziram de tal modo que quem com habilidade agora as escreve morre sem fama e galardão; que pode, entre os que carecem de sua luz, mais que razão e força, o costume.

<sup>141</sup> Homero à imitação da *Comédia* a *Odisseia* compôs, mas a *Ilíada* da tragédia foi famoso exemplo, a cuja imitação chamei epopeia a minha *Jerusalén*, e acrescentei trágica; [...] Por argumento a tragédia tem a história, e a comédia o fingimento; por isto foi chamada planipédia do argumento humilde, pois a fazia sem coturno e o teatro o recitante.

Lope, então, faz uma transição temática, como assinala García Santo-Tomás (2006), antes de chegar a parte mais importante de seu discurso. Nesse fragmento, destaca-se a leitura de Francesco Robortello e seu *Comentario* (1548) à *Poética* de Aristóteles, que seria a base do estudo de Francisco Cascales, como veremos na seção seguinte. Lope cita o teórico italiano renascentista, leitura corrente à época, como o autor que já havia teorizado sobre o gênero dramático, mas não o utiliza como base para uma releitura:

Si pedís arte, yo os suplico, ingenios,  
que leáis al doctísimo Utinense  
Robortello, y veréis sobre Aristóteles  
(y, aparte, en lo que escribe *De comedia*),  
cuanto por muchos libros hay difuso,  
que todo lo de ahora está confuso.  
Si pedís parecer de las que ahora  
están en posesión, ya que es forzoso  
que el vulgo con sus leyes establezca  
la vil quimera de este monstruo cómico,  
diré el que tengo, y perdonad, pues debo  
obedecer a quien mandarme puede;  
que dorando el error del vulgo quiero  
deciros de qué modo las querría,  
ya que seguir el arte no hay remedio  
en estos dos extremos dando un medio.<sup>142</sup>  
(VEGA, 1609, v. 141-156)

Na última parte, Lope propõe, finalmente, liberdade para tratar da comédia na Espanha do século XVII. O primeiro ponto levantado pelo autor é a autonomia para misturar personagens de diferentes classes, fato que o autor sabia que havia desagradado Felipe II:

Elíjase el sujeto y no se mire

---

<sup>142</sup> Se pedem arte, eu lhes suplico, engenhos, que leiam o doutíssimo Utinense Robortello, e verão sobre Aristóteles (e, à parte, no que descreve *De comédia*), quanto por muitos livros há difuso, que tudo que há agora está confuso. Se pedem parecer das que agora estão em possessão, visto que é forçoso que o vulgo com suas leis estabeleça a vil quimera deste monstro cômico, direi o que tenho, e me perdoem, pois devo obedecer a quem mandar-me pode; que sublinhando o erro do vulgo quero dizer-lhes de que modo as gostaria, já que seguir a arte não há solução nestes dois extremos dando um meio.



(perdonen los preceptos) si es de reyes,  
 aunque por esto entiendo que el prudente  
 Felipe, rey de España y señor nuestro,  
 en viendo un rey en ellos se enfadaba,  
 o fuese el ver que al arte contradice,  
 o que la autoridad real no debe  
 andar fingida entre la humilde plebe.<sup>143</sup>  
 (*ibidem*, vv. 157-164)

Lope lança mão de um tom mais agressivo para justificar que essa mistura de personagens não é uma novidade sua, mas que já estava na comédia antiga, fato que deve fazer com que os eruditos mais aristotélicos e que tomavam os textos greco-romanos como modelos absolutos sejam obrigados a calar-se:

Esto es volver a la comedia antigua  
 donde vemos que Plauto puso dioses  
 como en su *Anfitrión* lo muestra Júpiter.  
 Sabe Dios que me pesa de aprobarlo,  
 porque Plutarco, hablando de Menandro,  
 so siente bien de la comedia antigua,  
 mas pues del arte vamos tan remotos  
 y en España le hacemos mil agravios,  
 cierren los doctos esta vez los labios.<sup>144</sup>  
 (*ibidem*, vv. 165-173)

Com o mesmo tom, Lope se mostra contrário à regra de que uma comédia deve passar-se no período de um dia (entre o nascer e pôr do sol) e afirma que os dramaturgos espanhóis já não se haviam mantido fieis quando misturaram a sentença trágica à baixeza cômica:

No hay que advertir que pase en el período  
 de un sol, aunque es consejo de Aristóteles,  
 porque ya le perdimos el respeto

---

<sup>143</sup> Escolha-se o sujeito e não se observe (perdoem-me os preceitos) se é de reis, embora por isto entendo que o prudente Felipe, rei da Espanha e senhor nosso ao ver um rei neles se aborrecia, ou fosse o fato de ver que a arte contradiz, ou que a autoridade real não deve andar fingida entre a humilde plebe.

<sup>144</sup> Isto é voltar à comédia antiga onde vemos que Plauto pôs deuses como em seu *Anfitrião* o mostra Júpiter. Sabe Deus que me custa aprová-lo porque Plutarco, falando de Menandro, só sente bem da comédia antiga, mas pois da arte vamos tão remotos e na Espanha lhe fazemos mil agravamentos, fechem os doutos desta vez os lábios.

cuando mezclamos la sentencia trágica  
a la humildad de la bajeza cómica.<sup>145</sup>  
(*ibidem*, vv. 188-192)

Os últimos versos, como assinala García Santo-Tomás (2006), sintetizam o desejo de inovação de Lope, que culminaria em um destaque maior à personagem teatral e em uma maior liberdade do poeta para escolher como desenvolver sua cena teatral:

[...] ofrecer un lenguaje casto y apropiado, elevado en los momentos que se precisen, puro, claro y fácil, eliminando citas bíblicas y voces raras, y dando a cada personaje – dama, galán, poderoso, viejo, gracioso y criada – un habla propia a su estatus social: lenguaje épico o elevado para el poderoso (rey, noble), sentencioso para el viejo, amoroso (de tinte petrarquista) para los amantes y agudo-jocoso para el gracioso.<sup>146</sup> (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 50)

Toda a teoria de Lope leva em conta o público receptor. Para o autor, a variedade que propõe faz com que aqueles que assistam as comédias possam deleitar-se. A terminologia “tragicomédia” usada pelo autor também se justifica para poder se adequar a um público cada vez mais versátil e exigente. Com efeito, essa terminologia sintetizaria um gênero que cada vez mais parecia não se encaixar na denominação “comédia” ou apenas “tragédia”. Vimos destacando a modernidade da teoria de Lope de Vega em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Diferentemente daquilo que fora preconizado nas artes poéticas renascentistas, Lope escreve um tratado para justificar o caráter moderno de suas comédias, na contramão de uma teoria submissa à *Poética* de Aristóteles. Como José Antonio Maravall (1980) afirma: o Barroco é uma cultura das massas.

---

<sup>145</sup> Não se deve admitir que passe no período de um sol, embora seja um conselho de Aristóteles, porque já lhe perdemos o respeito quando misturamos a sentença trágica à humildade da baixeza cômica.

<sup>146</sup> [...] ofrecer una linguagem casta e apropriada, elevada nos momentos que seja necessário, pura, clara e fácil, eliminando citações bíblicas e vozes raras, e dando a cada personagem – dama, galã, poderoso, velho, gracioso e criada – uma fala própria a seu status social: linguagem épica ou elevada para o poderoso (rei, nobre), sentenciosa para o velho, amorosa (de tom petrarquista) para os amantes e agudo-jocosa para o gracioso.

Da mesma forma, Gerard Schröder destaca uma palavra fundamental que sintetiza a arte seiscentista e, principalmente, a obra de Lope de Vega, a *admiratio*:

[...] o barroco é uma arte de massas. Assim disposto, o serviço político religioso prestado pela teorização do barroco tem o efeito paralelo de legitimar o poético: “A poesia tem sua própria lógica: produzir o prazer estético, i.e., a *admiratio*.” Daí resulta a singularidade do barroco. (SCHRÖDER, 1987, p. 76 *apud* LIMA, 1995, p. 117)

A estética baseada na *admiratio* ressaltaria a qualidade de intensidade da percepção, na contramão da frieza do racionalismo renascentista. Veremos como Lope, na posição de um dos principais poetas da Corte espanhola, sempre buscou agradar o gosto tanto da Monarquia, como do público. É importante levar isso em conta para compreender o movimento que sua teorização seguiu, assim como o caminho que sua ficção, tanto a comédia como a poesia épica, tomou. A ideia de *admiratio* se alinha ao conceito de *deleite*, conceito bastante desenvolvido por Horácio – como apresentamos na primeira parte desta tese –. De fato, vemos como Lope vislumbrava produzir uma arte que levasse em conta o horizonte de expectativas de sua audiência, na contramão de uma ideia de drama atrelado única e exclusivamente aos preceitos clássicos.

Além de uma ideia de recepção do público leitor/ ouvinte, Schröder destaca o papel que a Contrarreforma manteve sobre a arte. Interessante verificar como o autor argumenta que o caráter mais flexivo de diversas obras do XVII se dá pelo alinhamento à Contrarreforma, que combatia um racionalismo exacerbado que o Renascimento havia propagado:

Uma razão extra pode haver sido que, na exemplar fonte espanhola, os interesses do próprio Estado coincidiram com os interesses dos tratadistas. Noutras palavras, o fenômeno do controle se torna menos localizável quando a região sobremaneira controlada, a arte verbal, tem por intérpretes figuras aceitas ou integradas ao mecanismo do poder [...] Deixando a palavra com o próprio Schröder: a Contra-Reforma se põe, perante o racionalismo moderno, em uma posição

defensiva. Se o racionalismo implica uma série de postulados que conflita com a experiência estética, a astúcia dos contra-reformistas esteve em favorecer uma arte propícia à sua posição. (*ibidem*, p. 117)

Portanto, fica claro como Lope, em *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, tenta articular tradição e inovação em um texto no qual o autor sinalizava a busca pela liberdade do poeta. Antonio García Berrio (2016, p. 116) é ainda mais enfático ao afirmar que a comédia nova de Lope, por mesclar o trágico e o cômico e romper com várias unidades clássicas, dá início ao teatro moderno, que em grande medida se afasta do teatro greco-romano-francês. Para García Berrio, Valle-Inclán e Brecht, entre tantos outros, são herdeiros dessa tradição formada pela ruptura, que teve não apenas Lope como expoente, mas também autores como Tasso e Ariosto, que não seguiram as regras clássicas *a rajatabla*.

Isso ficará ainda mais nítido em sua poesia épica, como veremos, dado que mais que repetir fórmulas, uma característica da epopeia de Lope foi a falta de homogeneidade.

### 3.7.1 *El arte nuevo* não estava só

No início da tese, destacamos a tendência de emulação que vigorou na Espanha da primeira metade do século XVI e como isso acompanhava um movimento que floresceu primeiramente na Itália, berço do Renascimento europeu. Ao destacarmos a variedade que Lope vislumbrava com *El arte nuevo*, também é importante que coloquemos seu discurso em relação com outros textos europeus, já que essa busca por um teatro mais moderno e menos engessado não aconteceu apenas com Lope ou somente na Espanha.

Com o casamento de Ana de Áustria com Luís XIII em 1615, a cultura espanhola começou a ganhar destaque na França a ponto de se transformar em um fenômeno de moda. A hispanista Christophe Codec (2010) afirma que nessa época foram produzidos diversos dicionários, métodos de castelhano e, claro,

traduções de obras espanholas para o francês, principalmente em centros como Lyon e Antuérpia. Com essa popularização de textos espanhóis, não tardou para que os textos de Lope de Vega ganhassem fama na França:

Es indudable que la fama de Lope de Vega se extiende rápidamente en Francia a principios del XVII. Alejandro Cioranescu recuerda que en 1627, el novelista Camus, en su novela *Pétronille*, inserta la descripción de una especie de biblioteca ideal en un castillo no muy lejano de Burdeos, propiedad de algún *honnête homme*: en esa biblioteca que pudiera haber sido la del novelista, real o fantaseada, abundan los libros españoles, y al lado de los de Cervantes y de novelas picarescas, aparecen los libros del Fénix de los Ingenios: *El peregrino en su patria*, *La Arcadia*, y dieciocho tomos de sus comedias.<sup>147</sup> (COUDERC, 2010, p. 114)

*El arte nuevo* também deve haver chegado rapidamente a França, já que há uma edição das *Rimas* – com o discurso de Lope – datada de 1609, e que pode ter chegado às mãos de escritores como Scudéry e Corneille. Pierre Corneille escreveu, em 1637, a peça *Le Cid*, que rapidamente ganhou fama entre público e se mostrou polêmica pelo modelo menos fidedigno à *Poética*, de Aristóteles. A Academia francesa condenou com veemência o modelo de Corneille, que não gozava do mesmo prestígio de Lope, fato que fez com que as críticas lhe fossem mais contundentes. Na edição do *Cid* de 1648, Corneille afirmava no prefácio que era necessário dominar e interpretar as leis aristotélicas livremente em função, sobretudo, das exigências do teatro moderno. Para o autor francês, existia um novo teatro, com novas necessidades. Essa tendência não era compartilhada por outros grupos, que tinham a figura de Georges de Scudéry como principal porta-voz. Scudéry via Corneille como um detrator do teatro francês e das regras canônicas e seria uma das vozes mais ativas naquilo

---

<sup>147</sup> Não há dúvidas de que a fama de Lope de Vega se estende rapidamente na França em princípios do XVII. Alejandro Cioranescu recorda que em 1627, o novelista Camus, em sua novela *Pétronille*, insere a descrição de uma espécie de biblioteca ideal em um castelo não muito distante de Burdeos, propriedade de algum *honnête homme*: nessa biblioteca que poderia ter sido a do novelista, real ou fantasiada, abundam os livros espanhóis, e ao lado dos de Cervantes e de novelas picarescas, aparecem os livros do *Fénix de los ingenios*: *El peregrino en su patria*, *La Arcadia*, e dezoito tomos de suas comédias

que ficou conhecido como a *Querella del Cid*. Scudéry, na epístola *Excuse à Aristote*, texto famoso por apresentar ideais contrárias a Corneille, critica a modernidade de Torquato Tasso e, de forma bastante explícita, Lope de Vega, visto por ele como um autor que produzia algo “tipicamente nacionalista” e ia contra as regras universais:

Mais comme j'ai commencé par de l'italien, je veux finir par de l'Espagnol, tiré d'un discours de Lope de Vega, intitulé *Arte nuevo de hazer Comedias*, dans lequel ce grand homme fait bien voir luy-mesme, en parlant contre luy-mesme, combien il est dangereux, de suivre ceux de sa nation en ce genre de poésie.<sup>148</sup> (SCUDÉRY *apud* COUDERC, 2010, p. 116)

Em outras palavras, Scudéry para atacar a Corneille recorre a Lope como um integrante dessa estética “irregular” que ganhava forma na Espanha e que ele temia que também ganhasse terreno na França. Ao mesmo tempo, assim como destacamos na seção anterior ao mostrar como Lope não seguia o conselho de Aristóteles de que a comédia passasse entre o nascer e o por do sol, Corneille também não acreditava que essa recomendação devesse ser seguida à risca. Jean Chapelain, importante erudito coetâneo a Corneille – que, como mostramos anteriormente, manteve também em diversos momentos uma postura conservadora e era um aficionado pela regularidade –, em carta a Antoine Godeau, afirmava que o tempo da narrativa deveria estar adequado àquilo que se estava representando. Isso faria, segundo Chapelain, com que o espectador tivesse uma ilusão mimética de assistir a uma ação em tempo real:

Je pose donc pour fondement que l'imitation en tous poèmes doit être si parfaite qu'il ne paraisse aucune différence entre la chose imitée et celle qui imite, car le principal effet de celle-ci consiste à proposer à l'esprit, pour le purger de ses passions déréglées', les objets comme vrais et comme présents ; chose qui, régnant par tous les genres de la poésie, semble particulièrement encore

---

<sup>148</sup> Mas assim como comecei com o italiano, quero terminar com o espanhol e com um discurso de Lope de Vega, titulado *El arte nuevo de hacer comedias*, no qual esse grande homem deixa ver bem a ele mesmo, falando contra si mesmo, como é perigoso seguir aos de sua nação nesse gênero de poesia.

regarder la scénique, en laquelle on ne cache la personne du poète que pour mieux surprendre l'imagination du spectateur, et pour le mieux conduire sans obstacle à ta créance que l'on veut qu'il prenne en ce qui lui est représenté. [...] Cela supposé de la sorte, et considérant le spectateur dans l'assiette où l'on le demande pour profiter du spectacle, c'est-à-dire présent à l'action du théâtre comme à une véritable action, j'estime que les anciens qui se sont astreints à la règle des vingt-quatre heures ont cru que s'ils portaient le cours de leur représentation au-delà du jour naturel, ils rendraient leur ouvrage non vraisemblable au respect de ceux qui le regardaient, lesquels pour disposition que pût avoir leur imaginative à croire autant de temps écoulé durant leur séjour à la scène que le poète lui en demanderait, ayant leurs yeux et leurs discours témoins et observateurs exacts du contraire, ou même, quelque probable que fût la pièce d'ailleurs, s'apercevraient par là de sa fausseté et ne lui pourraient plus ajouter de foi ni de créance, sur quoi se fonde tout le fruit que la poésie pût produire en nous.<sup>149</sup> [...] (CHAPELAIN, 1630 *apud* LOUVAT; ESCOLA, 2000, p. 215)

Chapelain, em uma carta de 1640 dirigida a Jean-Louis Guez de Balzac, promete se inteirar mais sobre o trabalho de Lope de Vega e, em 1659, em outra correspondência, agora a Lancelot afirma que leu alguns fragmentos de uma arte poética escrita pelo *Fénix*. Finalmente, em 1662, após finalmente ter mais contato com a literatura de Lope, Chapelain afirma a Longueville que Lope é um poeta “hiperbólico e extragavante”, demonstrando sua total antipatia pelo poeta espanhol, como destaca Christophe Couderc:

---

<sup>149</sup> Posso, portanto, postular que a imitação em todos os poemas deve ser tão perfeita que nenhuma diferença haja entre a coisa imitada e aquilo que ela imita, pois o principal efeito disso é propor ao espírito que purgue suas paixões desajustadas, objetos tão verdadeiros e presentes; uma coisa que, reinando em todos os gêneros de poesia, ainda parece particularmente mostrar a cena, na qual a pessoa do poeta está escondida apenas para surpreender melhor a imaginação do espectador, e deseja que ele tome o que é representado para ele. Isso se supõe desta maneira, e considerando o espectador no assento, onde ele é convidado a apreciar o espetáculo, isto é, presente à ação do teatro quanto a uma ação real, acredito que os antigos que cumpriram a regra de vinte e quatro horas, pensam que, se levassem o curso da sua representação para além do dia natural, tornariam improvável o trabalho de respeitar aqueles que a assistiam, poderia ter imaginado quanto tempo decorreram durante a sua permanência no palco que o poeta perguntaria, tendo seus olhos e discursos testemunhas e observadores exatos do contrário, ou mesmo, por mais provável que fosse a peça, perceberia assim a sua falsidade, e não poderia mais lhe acrescentar fé ou credibilidade, sobre a qual se encontra todo o fruto que a poesia poderia produzir em nós.

En una carta de 1662 a Longueville, Chapelain cita a Lope entre los poetas españoles a los que en conjunto desprecia. El ataque, injusto por supuesto, es bastante demoledor, y confirma la reverencia a la autoridad aristotélica que le permite a Chapelain, de paso, alabar a López Pinciano por buen aristotélico. En los poetas de España en general, dice Chapelain, no se encuentra ningún conocimiento de historia, ni de geografía, ni de oratoria. Insiste luego, sobre todo, en que Lope confiesa sus errores, y califica su estilo de hiperbólico, extravagante. De paso alude a la *Jerusalén conquistada*, que efectivamente es un libro bastante difundido en Francia, si nos atenemos a la información bibliográfica.<sup>150</sup> (COUDERC, 2010, p. 118-119)

É ainda mais relevante pensar como Corneille, na contramão de seus detratores, como François Hédelin, levava em conta o papel do espectador na criação de uma peça de teatro. Na teoria de Corneille, assim como na de Lope, o espectador adquire um papel central. Ambos mantinham contato com os atores que interpretavam suas peças e propunham mudanças para que o público pudesse deleitar-se com as obras encenadas:

Além do imprevisível de uma arte viva, o prazer do ouvido e da visão, que excitam a imaginação e dão prazer conjuga-se, no espectador, com a busca da novidade, mas também do reconhecimento de algumas formas fixas. E há que responder a tudo isto mobilizando os melhores recursos da escrita aprendidos nos colégios ou lidos nos tratados, e acrescentando o que se guarda do convívio com a prática teatral. Lucília Pires referindo-se à poesia barroca, fala do jogo e de como ele liga poeta e leitor. É possível pensar na linguagem das comédias de Lope e das tragédias de Corneille à luz desta afirmação: “É sabido como o período barroco procedeu à valorização do deleite como função da poesia. [...] Como se processa essa transformação do ideal clássico de poesia no ideal barroco, ou seja, a transformação de uma concepção pragmática e moralista [...] numa concepção hedonista e lúdica (a poesia jogo,

---

<sup>150</sup> Em uma carta de 1662 a Longueville, Chapelain cita Lope entre os poetas espanhóis que em conjunto despreza. O ataque, injusto claro, é bastante demolidor, e confirma a reverência à autoridade aristotélica que permite a Chapelain, ao mesmo tempo, elogiar López Pinciano por bom aristotélico. Nos poetas da Espanha em geral, diz Chapelain, não se encontra nenhum conhecimento de história, nem de geografia, nem de oratória. Insiste depois, sobretudo, em que Lope confessa seus erros, e qualifica seu estilo de hiperbólico, extravagante. Ao mesmo tempo, alude à *Jerusalém conquistada*, que efetivamente é um livro bastante difundido na França, se nos atemos à informação bibliográfica.



justificada pelo deleite que produz no autor como no leitor)?” (BRILHANTE, 2017, p. 16)

Esse protagonismo dado ao espectador se alinha a ideia de *admiratio*, apresentada na seção anterior. Tanto Lope quanto Corneille sabiam agradar os espectadores e tentavam ao mesmo tempo não ignorar de um todo o modelo aristotélico e se adequar à demanda de quem assistia aos espetáculos:

[...] como recebiam os espectadores a comedia de Lope e o espectáculo? (Díez Borque 2014). Joan Oleza explica, depois de analisar o sistema de géneros operando nas comedias de Lope de Vega, que em várias delas «era la experiencia misma del espectador, bien alimentada por la frecuencia de sus visitas a los corrales, la que distinguía a primera vista la *materia* (alta o baja, fingida o historial, pastoril o urbana, morisca o de historia extranjera...), la calidad de los personajes, el escenario de la acción, y el tono de la fábula (cómico o dramático). Las primeras escenas, ya que en los primeros versos, ubicaban al espectador en un horizonte de expectativas genéricas: sabía por dónde iban a ir las cosas»<sup>151</sup> (Oleza 2014:220). [...] Corneille conhece igualmente a importância das circunstâncias da representação: para que atores escreve, para que companhia (adequando ao número e tipologia dos atores), para que teatro, público ou da corte, para salas pouco apetrechadas ou para a do Palais Royal que permite o uso de máquinas, para o público talvez burguês que começa a frequentar com mais regularidade o teatro, onde até aos anos 30 irregularmente se exibiam farsas e tragicomédias. É a esse novo público que as primeiras comédias, como *Mélite*, se dirigem. (*ibidem*, p. 18-19)

De natureza igual, Molière se mostra favorável no século XVII francês a agradar o gosto do público, critica as regras e alude de forma explícita a Lope de Vega em sua defesa, como um autor espanhol que soube “burlar” as regras aristotélicas. Interessante notar no fragmento a seguir como Molière não tem

---

<sup>151</sup> Era a experiência mesma do espectador, bem alimentada pela frequência de suas visitas aos *corrales*, a que distinguia a primeira vista a *matéria* (alta ou baixa, fingida ou historial, pastoril ou urbana, mourisca ou de história estrangeira...), a qualidade das personagens, o cenário da ação, e o tom da fábula (cômico ou dramático). As primeiras cenas, já que nos primeiros versos, situavam o espectador em um horizonte de expectativas genéricas: sabia por onde iriam as coisas.

meias palavras para criticar Aristóteles. Longe disso, o autor francês se mostra ainda mais enfático que o próprio Lope:

Vous me faites rire avec vos règles, et, si je voulais parcourir tous nos dramatiques, je vous en ferais bien voir de plus défectueux, mais que je n'estime pas moins pour cela. Je voudrais bien savoir à quoi servent des règles qui ne sont connues que de ceux qui ont lu Aristote, et qui ne contribuent point au plaisir que tout un peuple attend de la comédie, puisqu'on voit que toutes les pièces les plus régulières sont celles qui en produisent bien souvent le moins ? Aussi ai-je à vous dire que notre Aristote a pu se tromper dans ses observations, et qu'on peut être aussi hardi qu'un auteur espagnol qui s'en est moqué.<sup>152</sup> (MOLIÈRE *apud* COUDERC, 2010, p. 123)

Levar em conta o gosto do público não agradava, no entanto, a outros intelectuais, como Scudéry. Em um de seus *Discours*, em 1639, o erudito francês ataca veementemente os autores que querem dar aos “ignorantes” aquilo que lhes agrada e ignoram as recomendações das poéticas clássicas:

Lope de Vega, esprit fort intelligent, et seulement condamnable pour n'avoir pas employé les meilleures façons d'écrire dans ses ouvrages de théâtre, encore qu'il les ait touchées dans l'*Art* qu'il a composé pour les poètes de sa nation, ne rend point d'autre raison de sa vicieuse pratique et de ses fautes volontaires, sinon qu'il a voulu plaire à la multitude ignorante presque en toutes ces comédies qu'elle n'aurait point estimées si elles avaient été parfaites et formées selon les règles. [...] Hablarle en necio, para darle gusto.<sup>153</sup> (SCUDÉRY *apud* COUDERC, 2010, p. 117-118)

---

<sup>152</sup> O senhor me faz rir com suas regras e, se quisesse ler nossos autores dramáticos, mostrar-lhe-ia algumas muito mais defeituosas, mas que não por isso deixo de apreciar. Bem queria saber a que servem regras que somente conhecem os que leram Aristóteles, e que não contribuíram ao gosto que todo um povo espera da comédia, pois bem se faz ver que todas as peças mais regulares são as que produzem menor proveito? De sorte que o que lhe tenho que dizer é que Aristóteles pode se equivocar em suas observações, e que alguém bem pode ser tão ousado como certo autor espanhol que se burlou delas.

<sup>153</sup> Lope de Vega, engenho muito sagaz, e só condenável por não haver empregado os melhores modos de escrever em suas obras de teatro, embora os tenha tratado na *Arte* que compôs para os poetas de sua nação, não dá mais razão para seu vicioso proceder, mas quase em todas essas comédias quis agradar a multidão ignorante que não as teria estimado se houvessem sido perfeitas e conformes segundo as regras. Falar em néscio, para lhe dar prazer.

Veremos mais adiante que o padre francês, René Rapin, era um entusiasta da poesia de Lope e lhe concedeu palavras bastante elogiosas sobre sua *Jerusalén conquistada*. Do mesmo modo, no prefácio de suas *Réflexions sur la poétique d'Aristote*, de 1686, o erudito destaca que leu *El arte nuevo* em uma edição solta, deslocada das *Rimas*, e não poupa elogios ao trabalho de Lope:

Lope de Vega est le seul qui s'est avisé sur la bonne fortune de sa vieille réputation, de hasarder une nouvelle méthode de poétique qu'il appelle *el arte nuevo*, toute différente de celle d'Aristote pour justifier l'ordonnance de ses comédies, que les savants de son pays critiquaient sans cesse. Ce qui lui réussit si mal, qu'on ne jugea pas même ce traité digne d'être mis dans le recueil de ses ouvrages, parce qu'il n'avait pas suivi Aristote en cette poétique, qui est le seul qu'on doit suivre.<sup>154</sup> (RAPIN apud COUDERC, 2010, p. 121)

Além do exposto sobre os eruditos franceses, também se devem destacar os diálogos de autores italianos com Lope. Assim como na Espanha, ao longo século XVI, foram feitas diversas traduções e comentários da *Poética*, levando em conta a edição do grego que apareceu em 1508, em Veneza. Na segunda metade do XVI são impressos as *Explicationes*, de Francesco Robortello e o *Discorso ovvero lettera intorno al comporre dele commedie e dele tragedie* que, como afirma Maria Grazia Profeti (2010), são textos que tentam conciliar as normas aristotélicas com o moralismo contrarreformista. A Itália se apresentava nesse momento como uma vanguarda em relação ao pensamento greco-latino, já que a Espanha veria somente em 1626 uma tradução da *Poética* diretamente do grego para o espanhol – como vimos anteriormente através das traduções de Alonso Ordóñez e Vicente Mariner, embora Pedro Simón Abril, em

---

<sup>154</sup> Lope de Vega é o único que pensou sobre a boa aventura de sua antiga reputação, de se aventurar por um novo método de poética ao qual ele chama de arte novo, bastante diferente da de Aristóteles para justificar a ordem de suas comédias, que os eruditos de seu país criticaram constantemente. O que lhe sucedeu tão mal foi o fato de não considerarem mesmo este tratado digno de ser colocado na coleção de suas obras, porque ele não seguiu Aristóteles nesta poética, que é o único que deve ser seguido.

1589, houvesse destacado a necessidade de se traduzir textos gregos diretamente ao espanhol, sem recorrer aos textos latinos:

Demás desto, pues de griego se traduce más fácil, propia y claramente en castellano que en latín, por conformarse más las maneras de hablar de la lengua castellana con las de la griega que con las de la latina, y porque cada uno traduce más propia y claramente en su misma lengua que en la extraña, convendría traducir los libros de los médicos griegos en lengua castellana [...] Estos y otros inconvenientes que deben acaecer en el mundo por la ignorancia de las letras extrañas se evitarían si los médicos griegos hablasen en castellano claro, y no en oscuro y bárbaro latín.<sup>155</sup> (SIMÓN ABRIL, 1589 *apud* YNDURÁIN, 1994, p. 470)

Sabe-se hoje que Lope de Vega leu as *Explicationes* e o tratado *De comoedia*, de Robortello, textos de 1548, antes de escrever *El arte nuevo*, como destacamos anteriormente. Mas também houve o caminho inverso. No século XVII, a academia de Florença foi o grupo que mostrou mais entusiasmo pelas ideias de Lope em *El arte nuevo*. Iacopo Cicognini e o grupo de intelectuais da Toscana citam a ruptura da unidade de tempo como uma qualidade do estudo de Lope, pois contribuiria com a verossimilhança das comédias. A edição que o grupo italiano tinha em mãos surgiu em 1611, em Milão, numa edição de J. Bordon. Isto posto, fica evidente como não houve uma via de mão única de influxo da Itália para a Espanha.

O texto de Lope ganhou ainda mais destaque na segunda metade do século XVII com Andrea Perruci, um autor fascinado pelas ideias de Lope. É do autor palermitano, radicado em Nápoles, o tratado intitulado *L'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, de 1698. Perruci, assim como Lope, destaca nesta poética que o teatro deve ser pensado principalmente para

---

<sup>155</sup> Além disto, pois de grego se traduz mais fácil, própria e claramente em castelhano que em latim, por conformar-se mais as maneiras de falar da língua castelhana com as da grega que com as da Latina, e porque cada um traduz mais própria e claramente em sua mesma língua que na estranha, conviria traduzir os livros dos médicos gregos em língua castelhana [...] Estes e outros inconvenientes que devem acontecer no mundo pela ignorância das letras estranhas se evitariam se os médicos gregos falassem em castelhano claro, e não em escuro bárbaro latim.

os que o escutam, não para os que o leem. Em outras palavras, como destacamos anteriormente com a fala de Florence Dupont, o teatro não deveria ser pensado apenas como discurso fechado a um texto, ao contrário, a encenação também deveria ser levada em conta e o gosto do público privilegiado. Perrucci, no entanto, não concorda com Lope em relação à presença a realeza em cena com plebeus e que, como apontamos na seção anterior, causou polêmica com o rei Felipe II. Para o autor italiano, deve-se seguir a clássica distribuição de tragédia para pessoas “elevadas” e comédia para as “humildes”. Ou seja, Perrucci em alguns pontos se mostra mais conservador que Lope.

*El arte nuevo de hacer comedias* ainda teve uma recepção discreta na Inglaterra e na Alemanha. No entanto, tais considerações sobre a obra se deram principalmente a partir do século XVIII, e especialmente, no caso da Alemanha, no XIX.

### 3.8 As *Tablas poéticas* (1617)

Entre todas as poéticas produzidas no Século de Ouro, nenhuma foi tão polêmica e recebeu juízos críticos tão diferentes ao longo dos séculos XVIII e XIX como a de Francisco Cascales (1564 - 1642). Ignacio de Luzán (1702 - 1754), teórico da literatura que se destacou no século XVIII como neoclassicista e crítico ferrenho de Góngora, desdenhou do trabalho de Cascales e afirmou que sua teoria era uma cópia mal realizada de teóricos italianos renascentistas, como Francesco Robortello:

Los demás, que después escribieron de poética, trataron de la poesía en general y de sus reglas [...] ya copiando de aquellos antiguos autores y entresacando de sus comentadores latinos o de los autores italianos lo que les pareció mejor, como Alonso

Pinciano y Francisco Cascales, que tomaron mucho de Minturno, el Robortello y otros.<sup>156</sup> (LUZÁN, 1956 [1737], p. 251)

Bobes (1998) tenta defender Cascales, ao afirmar que sua doutrina se assemelha a de Robortello não por simples cópia, mas porque os preceptores italianos dos séculos XVI e XVII também tiveram como modelos primordiais a teoria aristotélica e a *Ars poetica*, de Horácio. Contudo, o argumento é pouco convincente: “Cascales sigue el ejemplo de los comentaristas y teóricos italianos del siglo XVI y XVII: mezcla las doctrinas aristotélicas, llegadas a él por vía indirecta, con las contenidas en la *Epistola ad Pisones*.”<sup>157</sup> (BOBES, 1998, p. 353)

Luzán, como autor da mais célebre arte poética do século XVIII na Espanha, mostrou-se antipático a diversas artes poéticas que lhe antecederam, numa forma de fazer com que seu estudo ganhasse status de inovador e atualizado. Isso acaba por ser irônico, justamente porque o autor é visto como o principal erudito espanhol pertencente ao Neoclassicismo, em um século na Espanha em que a qualidade literária diminuiu intensamente e no qual as críticas à produção do XVII foram severas. Entretanto, Benito Brancaforte afirma que a crítica de Luzán tem razão quando fala que Cascales copiava os italianos. Brancaforte vai ainda mais longe e diz que o autor nem se deu ao trabalho de citar os autores, ao fazer simples cópias fiéis de seus pensamentos:

Tampoco tiene razón Menéndez Pelayo cuando afirma que Cascales cita siempre lo que tomó de Minturno y Robortello. Lo cierto es que el autor murciano copió a menudo sin declarar como fuentes a ambos tratadistas, y lo mismo hizo con algún otro autor italiano.<sup>158</sup> (BRANCAFORTE, 1975, p. 12).

---

<sup>156</sup> Os demais, que depois escreveram sobre poéticas, trataram da poesia em geral e de suas regras [...] já copiando de aqueles antigos autores e entressacando de seus comentadores latinos ou dos autores italianos o que lhes pareceu melhor, como Alonso Pinciano e Francisco Cascales, que tomaram muito de Minturno, Robortello e outros.

<sup>157</sup> Cascales segue o exemplo dos comentadores e teóricos italianos do século XVI e XVII: mistura as doutrinas aristotélicas, chegadas nele por via indireta, com as contidas na *Epistola ad Pisones*.

<sup>158</sup> Tampouco tem razão Menéndez Pelayo quando afirma que Cascales cita sempre o que tomou de Minturno e Robortello. O certo é que o autor murciano copiou

Outro estudioso da obra de Cascales, Antonio García Berrio também acusa a falta de originalidade do autor, visto como escritor de uma coleção de cópias classicistas, à margem de diversas questões que já estavam vigentes no século XVII:

Si destacamos como característica definitiva la falta de originalidad, es porque hemos podido constatar que las *Tablas poéticas* son en la inmensa mayoría de su extensión, y positivamente en todas las doctrinas que en ellas se suelen ponderar como fundamentales, un *plagio literal* de tres de los más difundidos tratados italianos de poética: el *Comentario* de Robortello a la *Poética* de Aristóteles; la redacción italiana, *L'arte poetica* de Sebastiano Minturno; y los *Discorsi dell'arte poetica* de Torquato Tasso.<sup>159</sup> (GARCÍA BERRIO, 1988, p. 17)

Embora haja semelhanças em alguns pontos com López Pinciano, a crítica da obra de Cascales destaca que sua influência central são, como vimos acima, os escritores citados, em detrimento de tratadistas espanhóis anteriores, como Carvallo e Díaz Rengifo. García Berrio (1988) assinala que há pequenos ecos da *Retórica* de Sánchez de las Brozas em sua “Tabla V”, sobre a dicção, mas são referências discretas.

Ao analisar as *Tablas poéticas* vemos como a definição de poesia e a interpretação da teoria aristotélica de imitação segue a mesma linha da *Filosofia antigua poética* (1596), de Alonso López Pinciano. Seguindo a mesma estrutura usual das poéticas de seu tempo, através da utilização dos diálogos ciceronianos, observemos nesse diálogo entre Pierio e Castalio a definição que este dá de poesia e um engessamento no conceito de *mimesis*, vista como mera

---

frequentemente sem declarar como fontes a ambos tratadistas, e o mesmo fez com algum outro autor italiano.

<sup>159</sup> Se destacamos como característica definitiva a falta de originalidade, é porque pudemos constatar que as *Tablas poéticas* são na imensa maioria de sua extensão, e positivamente em todas as doutrinas que nelas se costumam ponderar como fundamentais, um plágio literal de três dos mais difundidos tratados italianos de poética: o *Comentário* de Robortello à *Poética* de Aristóteles; a redação italiana, *L'arte poetica* de Sebastiano Minturno; e os *Discorsi dell'arte poetica* de Torquato Tasso.

imitação e sem qualquer tipo de problematização, visto que *mímesis* e *imitatio* para os antigos são iguais etimologicamente:

Pierio – En nombre de Dios, pregunto, ¿qué cosa es la poética?  
Castalio – La poética es arte de imitar con palabras. Imitar es representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse.

[...]

Castalio – La materia poética es todo quanto puede recibir imitación; por tanto, no introduzgáis persona ni cosa en vuestra poesía que no sea imitable.<sup>160</sup> (CASCALES, 1975 [1617], p. 27)

Se uma base clara para o pensamento de Cascales é Aristóteles, a outra é Horácio<sup>161</sup>. Assim como no *Cisne de Apolo*, de Carvallo, a doutrina do *prodesse et delectare* volta a aparecer, com o autor afirmando que uma das principais funções da poesia é a de agradar e gerar proveito. Cascales é, portanto, mais um autor que mistura os aforismos horacianos com os princípios aristotélicos:

Pierio – El fin de la poesía tomada *in genere*, ¿cuál es?  
Castalio – El fin de la poesía es agradar y aprovechar imitando. Por este fin dijo Horacio:  
“Todos los votos se llevó el poeta  
Que supo ser de gusto y de provecho:  
Ya alegrando al lector, ya aconsejando.”  
De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad.<sup>162</sup> (*ibidem*, p. 37)

<sup>160</sup> Pierio – Em nome de Deus, pergunto, que coisa é a poética?

Castalio – A poética é arte de imitar com palavras. Imitar é representar e pintar ao vivo as ações dos homens, natureza das coisas e diversos gêneros de pessoas, da mesma maneira que costumam ser e tratar-se. [...]

Castalio – A matéria poética é tudo quanto pode receber imitação; portanto, não introduzam pessoa nem coisa em sua poesia que não seja imitável.

<sup>161</sup> Para Antonio García Berrio (1988), as *Tablas poéticas* de Cascales estão fundamentadas em três grandes frentes: platônica, aristotélica e horaciana.

<sup>162</sup> Pierio – A finalidade da poesia tomada *in genere*, qual é?

Castalio – A finalidade da poesia é agradar e gerar proveito imitando. Por esta finalidade disse Horácio: “Todos os votos levou o poeta/ que soube ser de gosto e de proveito:/ Seja alegrando ao leitor, seja aconselhando.” De maneira que o poema não basta ser agradável, mas proveitoso e moral, como quem é imitação da vida, espelho dos costumes, imagem da verdade.



Apesar disso, se nesse ponto os autores se aproximam, a distância em relação ao método de análise é grande. Pinciano organiza suas ideias, discute e examina os conceitos aristotélicos, diferentemente de Cascales que segue uma linha mais arbitrária e faz de sua teoria um manual de regras baseadas na teoria aristotélica. Detenhamo-nos, agora, nas *Tablas*, afim de ver como isso se configura.

A *Tabla* III merece especial destaque para esta tese. O autor se mostra absolutamente contrário à comédia espanhola que surgia nesse tempo. No entanto, notemos que a crítica é severa, mas não há nenhuma referência a Lope de Vega, o principal defensor do modelo e dramaturgo mais famoso de seu tempo, que ironicamente mantinha amizade com Cascales:

Castalio – Ni son comedias ni sombra delas. [...] Son unos monstruos de la poesía. Ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría

[...]

Pierio - ¿Pues tan faltos son de entendimiento los poetas de España, que no aciertan a hacer una buena comedia?

Castalio - ¿Faltos de entendimiento? Antes, en caudal de entendimiento se aventajan a las demás naciones. Pero lo poetas extranjeros (digo), los que son de algún nombre, estudian el arte poética y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la cómica [...] <sup>163</sup> (*ibidem*, p. 194)

Fica claro, portanto, como Cascales não vai na contramão das outras artes poéticas da época e não apresenta uma leitura diferenciada de Aristóteles

---

<sup>163</sup> Castalio – Nem são comédias nem sombra delas. [...] São uns monstros da poesia. Nenhuma dessas fábulas de matéria cômica, embora acabe mais em alegria [...]

Pierio – Pois tão aquém são de entendimento os poetas da Espanha, que não acertam a fazer uma boa comédia?

Castalio – Aquém de entendimento? Antes, em caudal de entendimento se avantajam às demais nações. Mas os poetas estrangeiros (digo), os que são de algum nome, estudam a arte poética e sabem por ela os preceitos e observações que se guardam na cômica [...]

e Horácio, e se mostra, pois, intransigente com as inovações de seu tempo. Para Menéndez Pelayo, essa postura retrógrada se dá em grande medida pela exclusiva admiração que o erudito mantinha por Terêncio, o que fazia com que o texto do dramaturgo romano fosse visto como o modelo ideal para o drama espanhol.

Essa postura de Cascales fez com que seu texto ganhasse notoriedade no século XVIII – à parte das críticas de Luzán –, época marcada por uma forte reação neoclássica frente ao barroquismo na literatura. Autoridades dessa época, como Blas Antonio Nasarre, e Montiano y Luyando mantinham um respeito reverencial a Cascales, visto por eles como uma autoridade da língua espanhola e não enxergaram aquilo que críticos como Antonio Vilanova (1969) assinalam: um possível anacronismo de sua obra, que ignorava, por exemplo, o fato de os livros de cavalaria estarem em um grande processo de degeneração, problema já relatado anos antes por López Pinciano e, é claro, por Cervantes.

Deter-nos-emos nas *Tablas poéticas*, à revelia dos problemas assinalados acima, pelo fato de a obra sistematizar de maneira clara os três gêneros poéticos fundamentais: lírico, épico e dramático – através da precisa leitura de Minturno e sua *L'arte poética* – e por sua formulação coerente sobre o *concepto* literário. Como ficará claro, nenhum autor, nem mesmo López Pinciano, dedicou tantas páginas de análise à poesia épica. Ao mesmo tempo, Cascales foi o primeiro a apresentar a lírica como um gênero autônomo, diferentemente dos quatro gêneros principais apresentados por López Pinciano (épico, trágico, épico e ditirâmico) e da tríade de Carvallo (representativo, narrativo e misto).

Cascales divide as *Tablas poéticas* em dez tablas, dispostas em duas partes que se relacionam. Na primeira, intitulada “Las cinco tablas de la poesía *in genere*”, o autor segue a divisão proposta por Aristóteles e se propõe a analisar a “Poética”; “Fábula”; “Costumbres”; “Sentencia” e “Dicción”, já na segunda, denominada “Las cinco tablas de la poesía *in specie*”, os gêneros se concretizam e as partes são intituladas “De la epopeya”; “De las épicas menores”; “de la tragedia”; “de la comedia” e, finalmente “de la poesía lírica”

Para Menéndez Pelayo (1972, p. 722), a segunda parte das *Tablas poéticas*, justamente a que toca e teoriza nos gêneros, é muito inferior à primeira. No entanto, veremos que ainda que gêneros como égloga, sátira e elegia sejam alocadas como épicas menores, o que é claramente desorbitado, veremos como a classificação feita por Cascales é primordial para analisar as ideias estéticas no século XVII e, sobretudo, aquilo que se pensava sobre a épica, gênero pelo qual mostrava uma certa predileção e no qual se arriscou, ao escrever sua *Epopéya del Cid*, obra inconclusa, e citada nas *Tablas poéticas*.

Como afirma Sanford Shepard (1970), como Aristóteles e Horácio refletiram primordialmente sobre a literatura dramática, nos séculos XVI e XVII aqueles que se propuseram a escrever teorias poéticas e refletiram sobre a tragédia e a comédia encontraram mais problemas, já que qualquer distanciamento da teoria clássica era facilmente identificado. Contudo, qualquer teorização sobre a épica podia ser feita de maneira mais relaxada e destacar mais a própria voz no trabalho analítico e prescritivo. Como Cascales também tomou como uma das bases de seu estudo o *Discorsi dell'arte poética*, de Torquato Tasso, é na teorização sobre a épica que o autor se aproxima mais de Pinciano:

La teoría épica de las *Tablas Poéticas* es muy parecida a las opiniones de Pinciano sobre la literatura heroica. Los dos críticos dependen del *Discorsi dell'arte poetica*, de Torcuato Tasso. No es de extrañar que Cascales se sienta fortalecido en su apego al Tasso por el ejemplo que le da la *Philosophía Antigua Poética*, y como en aquélla, el poema épico de las *Tablas Poéticas* debe ocuparse de épocas cristianas.<sup>164</sup> (SHEPARD, 1970, p. 167)

Já no início da Tabla dedicada à epopeia, Castalio afirma que a épica tanto pode ser narrada em forma de poema, como de narrativa. Isso se mostra uma tendência à época, como vimos com López Pinciano, e fazia com que

---

<sup>164</sup> A teoria épica das *Tablas poéticas* é muito parecida às opiniões de Pinciano sobre a literatura heroica. Os dois críticos dependem do *Discorsi dell'arte poética*, de Torquato Tasso. Não é de se estranhar que Cascales se sinta fortalecido ao se apegar a Tasso, através do exemplo que lhe dá a *Philosophia antigua poética*, e como naquela, o poema épico das *Tablas poéticas* deve ocupar-se de épocas cristãs.

narrativas como o *Amadis de Gaula* pudessem ser enquadradas como épicas, o que mostra que mais que a forma, o ponto de partida desses autores era a temática heroica. No entanto, o autor chama esse tipo de prosa de poética, sem nenhum tipo de explanação e apenas afirma que a prosa da literatura clássica só poderia ser chamada de poética:

[...] mas texe su tela, o con medida en versos, qual en el heroico y bucólico poema se ve, o en un dezir suelto, que comúnmente se llama prosa. Porque los diálogos de los antiguos y muchos mimos, ¿qué otra cosa son que prosas poéticas? [...] Assí que sola la epopeia puede hazer su imitación en prosa y verso. Pero nosotros trataremos de la métrica. La epopeia, pues, es el poema heroico, éclogas, sátiras, elegías y qualquier poesía donde para su ser perfecto no se requiere baile ni canto.<sup>165</sup> (CASCALES, 1975 [1617], p. 129)

Cascales resolve, então, listar as epopeias que lhe parecem dignas de elogio. Dois fatores são importantes nessa fala: o primeiro, Cascales não parece acreditar em uma unidade temática às epopeias e coloca Tasso e Ariosto como autores do mesmo gênero; o segundo, o autor não cita nenhuma obra de Lope de Vega, amigo do autor, mas considerado pela crítica coetânea como excessivamente transgressor, como discutiremos na seção dedicada a Lope:

Pero principalmente las que por excelencia se llaman estancias, aptísimas para celebrar las gloriosas y claras hazañas de los varones ilustres, como se ve en el *Goffredo* de Torquato Tasso, gran observador de la ley poética, o en el *Orlando Furioso* del felicemente atrevido Ariosto. Y en nuestra lengua, las *Lágrimas de Angélica* del casto y culto Barahona, y la *Lusíada* del divino Camões lusitano, y la celebrada *Araucana* de don Alonso de Erzilla [...] <sup>166</sup> (*ibidem*, p. 132)

---

<sup>165</sup> [...] mas cubra sua tela, ou com medida em versos, tal qual em heroico e bucólico poema se vê, ou em um dizer solto, que comumente se chama prosa. Porque os diálogos dos antigos e muitos mimos, que outra coisa são que prosa poéticas? [...] Assim que só a epopeia pode fazer sua imitação em prosa e verso. Mas nós trataremos da métrica. A epopeia, pois, é o poema heroico, éclogas, sátiras, elegias e qualquer poesia onde para ser perfeita não se requer baile nem canto.

<sup>166</sup> Mas principalmente as que por excelência se chamam estrofes, aptísimas para celebrar as gloriosas e claras façanhas dos varões ilustres, como se vê no *Goffredo* de Torquato Tasso, grande observador da lei poética, ou no *Orlando Furioso* do felizmente

Ao definir o gênero épico, Cascales não apresenta nenhuma inovação, como diversos teóricos criticam, e apresenta a épica como uma ‘imitação de fatos graves e excelentes’ e, como nesse ponto a definição se assemelha à da tragédia, acrescenta que no gênero épico não há música, nem dança. A personagem Castalio disserta então que ainda que a temática seja a mesma, a forma, assim como a unidade de tempo, diferem.

La materia de la épica y trágica conforme es, mas la forma, diferente. Porque la trágica representa las cosas como pasan, y la épica an passado en parte, y en parte como pasan. Y el trágico tiene por fin mover los ánimos a misericordia y a miedo, y el épico tiene por fin dar suma excelencia y gloria a la persona principal que celebra.<sup>167</sup> (*ibidem*, p. 134)

Quanto às partes que compõem a poesia épica, novamente a divisão aristotélica: fábula, costume, sentença e dicção. Outrossim, o autor introduz uma ideia que ele denomina parte quantitativa do poema épico. Para Cascales a epopeia é formada por duas partes essenciais: exórdio e narração, partindo de épicas cultas tradicionais, como a *Eneida* e os *Lusíadas*, mas colocando como exemplo maior para justificar essa bipartição, a *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso:

Principio se llama aquel que previene y apresta a oír las cosas que se han de tratar. Esto se cumple si el poeta en su proposición haze los oyentes benévolos, dóciles y atentos. Cáptase la benevolencia, o de la persona propia que habla, o de la agena, o de las cosas que se escriven. De así, como quando

---

atrevido Ariosto. E em nossa língua, as *Lágrimas de Angélica* do casto e culto Barahona, e a *Lusíada* do divino Camões lusitano, e a celebrada *Araucana* de dom Alonso de Ercilla.

<sup>167</sup> A matéria da épica e tragédia conforme é, mas a forma, diferente. Porque a trágica representa as coisas como passam, e a épica as coisas passaram em parte e continuam passando. E o trágico tem por finalidade mover os ânimos à misericórdia e ao medo, e o épico tem por finalidade dar suma excelência e glória à pessoa principal que celebra.

alaba sus cosas modestamente, como lo haze Torquato Tasso en el Promerio de su *Jerusalén libertada*.<sup>168</sup> (*ibidem*, p. 137)

De maneira abrupta, Pierio pergunta a Castalio o que vinha a ser a narração. Primeiramente, vejamos como Cascales fala de narração de uma maneira genérica e parece fazer uma diferenciação entre poesia – na concepção antiga – e história. Em um segundo momento, o preceptor explicita como se dá uma narração épica, apresentada como essencialmente mista:

(la narración) es una exposición de cosas passadas o que fingimos aver passado. Divídese en dos partes: la una contiene el argumento y acción principal; la otra, los episodios y digresiones fuera de la fábula, mas no tan fuera que no parezca cosa ajena. [...] Que yo me acuerdo que arriba dixistes tres maneras de narración: una simple, y ésta es propia de los lyricos, porque ellos casi siempre hablan en su persona; otra, pura imitación, como es la de los trágicos y cómicos, porque ellos nunca dicen palabra, sino las mismas personas agentes; **de la epopeia, en la qual unas vezes habla el mismo poeta, otras, y más frecuentemente, introduze diferentes personas hablando**.<sup>169</sup> (*ibidem*, p. 145, grifos nossos)

Cascales segue falando de narração e esbarra no conceito de verossimilhança, que o autor não consegue sistematizar e problematizar, o que faz com que sua teoria adquira status superficiais: “Será verissímil la narración, si las cosas que se narran correspondieren a las personas, tempos, lugares y ocasiones; y si se contare aver sido como fue possible, o necessario, o verissímil

---

<sup>168</sup> Princípio se chama aquele que previne e prepara para ouvir as coisas que hão de ser tratadas. Isto se cumpre se o poeta em sua proposição faz os ouvintes benévolos, dóceis e atentos. Capta-se a benevolência, ou da pessoa própria que fala, ou da alheia, ou de coisas que se escrevem. Dessa forma, como quando louva suas coisas modestamente, como o faz Torquato Tasso no proêmio de sua *Jerusalén libertada*.

<sup>169</sup> (a narração) é uma exposição de coisas passadas ou que fingimos haver passado. Divide-se em duas partes: uma delas contem o argumento e ação principal; a outra, os episódios e digressões fora da fábula, mas não tão fora que não pareça coisa alheia. [...] Que eu me lembre que acima disseste três maneiras de narração: uma simples, e esta é própria dos líricos, porque eles quase sempre falam em sua pessoa; outra, pura imitação, como é a dos trágicos e cômicos, porque eles nunca dizem palavra, mas as mesmas pessoas agentes; da epopeia, na qual umas vezes fala o mesmo poeta, outras, e mais frequentemente, introduz diferentes pessoas falando.

que sucediessen.”<sup>170</sup> (*ibidem*, p. 156). O preceptor retoma a temática da verossimilhança ao falar como o poeta transforma a fábula em narração: aqui ele também diferencia poesia – termo para literatura à época – de história e constata que o que define um texto como poético não é o fato de ele ser narrado em verso ou em prosa:

¿En qué modo narra el poeta lo que en la fábula se contiene? No cómo pasó la cosa, sino cómo fue posible, o verisímil, o necesario que passasse. Porque entre el historiador y el poeta, como convenía o era verisímil que sucediessen. No piense nadie que el verso haze a la poesía, ni la prosa a la historia; porque la historia de Tito Livio, o de Salustio, aunque se escribiesse en verso, ni más ni menos sería historia. Y si la *Ilíada* de Homero se traduxesse en prosa, ni más ni menos sería poesía. Porque, como avemos dicho muchas vezes, el verso no haze al poeta, sino la imitación de una hazienda simple y perfecta.<sup>171</sup> (*ibidem*, p. 158)

Entretanto, após Cascales traçar essa diferenciação entre poesia e história, ele percebe que está contradizendo sua fala anterior de que as histórias narradas devem ser verdadeiras. O autor tenta solucionar o problema afirmando que a ação principal deve ser baseada em fatos reais, mas os episódios intercalados a ela devem ser imaginados pelo poeta. Notemos também como o conceito de *mimesis* não recebe qualquer cuidado do autor, visto que a comédia lhe parece menos mimética que a tragédia e a epopeia:

La poesía épica y trágica no lo finge todo, porque alomenos la principal acción ha de ser verdadera, y los nombres della,

---

<sup>170</sup> Será verossímil a narração, se as coisas que se narram corresponderem às pessoas, tempos, lugares e ocasiões; e se contar haver sido como foi possível, ou necessário, ou verossímil que sucedessem.

<sup>171</sup> Em que modo narra o poeta o que na fábula está? Não como passou a coisa, mas como foi possível, ou verossímil, ou necessário que passasse. Porque entre o historiador e o poeta, como convinha ou era verossímil que sucedessem. Não pense ninguém que o verso faz a poesia, nem a prosa à história; porque a história de Tito Livio, ou de Salustio, mesmo se fosse escrita em verso, nem mais nem menos seria história. E se a *Ilíada* de Homero se traduzisse em prosa, nem mais nem menos seria poesia. Porque, como dissemos muitas vezes, o verso não faz o poeta, mas a imitação de uma ação simples e perfeita.

consequentemente, serán también verdaderos. Que aunque la epopeia y tragedia no finge la real acción, lo demás, digo los episodios, los inventa a su arbitrio, según el verisímil. Pues como la comedia lo finge todo, y la épica y trágica la mayor parte, bien y doctamente dize Aristóteles que el poeta no narra las cosas passadas como passaron, sino como devieran passar.<sup>172</sup> (*ibidem*, p. 160)

O principal mérito de Cascales está nas contribuições que o autor fez sobre a temática religiosa na epopeia. Um dos principais questionamentos dos autores à época era como inserir o componente maravilhoso em suas histórias, de uma forma que não ignorasse a fé católica, dúvida crucial se pensamos que na Espanha do Século de Ouro, a Igreja exercia ainda muito poder. Cascales propõe, então, uma adaptação, e explica que não se deve cantar os deuses greco-latinos para não prejudicar a verossimilhança, mas ao mesmo tempo, não se deve produzir uma épica absolutamente sagrada, pois prejudicaria a literatura, que deve ser verossímil, mas não real:

Pues si yo tomo una materia tal que me obligue a tratar las supersticiones de los antiguos, vos, que sois cathólico, os enfadaréis de oírme y torceréis los labios quando os narre cosas contrarias a nuestra religión. [...] Pero notad que aunque la materia sea cathólica, no tampoco a de ser muy sagrada; porque si lo es, os hallaréis muy corto y necesitado por no poder fingir y aumentar la verdad con los ornamentos poéticos, siendo ellos la parte más necessaria del poeta.<sup>173</sup> (*ibidem*, p. 157)

---

<sup>172</sup> A poesia épica e trágica não finge tudo, porque pelo menos a principal ação deve ser verdadeira, e os nomes dela, consequentemente, serão também verdadeiros. Que ainda que a epopeia e a tragédia não fingem a real ação, o demais, digo os episódios, inventa-os a seu arbítrio, segundo o verossímil. Pois como a comédia finge tudo, e a épica e trágica a maior parte, bem e doutamente diz Aristóteles que o poeta não narra as coisas passadas como passaram, mas como devessem passar.

<sup>173</sup> Pois se eu tomo uma matéria tal que me obrigue a tratar as superstições dos antigos, vocês, que são católicos, aborrecer-se-ão de ouvir-me e torcerão os lábios quando lhes narre coisas contrárias a nossa religião. [...] Mas notem que ainda que a matéria seja católica, tampouco há de ser muito sagrada; porque se o é, encontrar-lhe-ão muito curto e necesitado por não poder fingir e aumentar a verdade com os ornamentos poéticos, sendo eles a parte mais necessária do poeta.



A ideia de Cascales contraria o que Tasso afirmara em seus *Discorsi dell'arte poetica*. O maravilhoso para o autor italiano deve ser moralizado catolicamente. Em outras palavras:

Maravilhoso é o resultado de ações que de muito excedem a capacidade dos homens. Entre os antigos, que viviam nos erros de sua vã religião [...] os teólogos lhe ensinaram que Deus e seus ministros – com a permissão daquele – podem fazer coisas superiores às forças da natureza, isto é, maravilhosas. (TASSO, *apud* LIMA, 2009, p. 70).

Ou seja, para Tasso o maravilhoso só pode ser legitimado desde que esteja presente o Deus cristão. “E o verossímil inquestionável apenas o que tem a chancela cristã.” (LIMA, 2009, p. 71). Isto posto, Cascales apresenta um ponto de vista mais moderno que uma de suas referências: Torquato Tasso.

Outro autor do século XVII, Francisco de Trillo Y Figueroa, não toca na temática religiosa, como Cascales, mas vejamos como utiliza uma nomenclatura parecida ao falar do papel do poeta épico, que deve falar de um feito histórico e “enfeitá-lo” com figuras poéticas:

Es verdad que el Poeta no puede faltar a la verdad en sustancial del hecho: pero deve adornarlo con ficciones, alegorias, episodios, y demas figuras poeticas. Ni puede tampoco dar la acción de un sujeto a otro, que el Poeta no ha de mentir, si no fingir, y producir de nuevo.<sup>174</sup> (TRILLO Y FIGUEROA, 1651, p. 12)

Sobre qual época deve ser narrada na poesia épica, Cascales segue a mesma linha de seus contemporâneos e mantém o caráter vago que não define com exatidão o período no qual a narrativa deve ser ambientada. No entanto, mais uma vez a ideia de que não pode ser muito antigo, para não prejudicar a

---

<sup>174</sup> É verdade que o Poeta não pode faltar a verdade em substancial do feito: mas deve enfeitá-lo com ficções, alegorias, episódios, e demais figuras poéticas. Nem pode tampouco dar a ação de um sujeito a outro, que o Poeta não há de mentir, se não fingir, e produzir de novo.

verossimilhança, mas tampouco atual, para não criar confusões no leitor, que poderia confundir o fictício com a verdade. Esse ponto, veremos adiante, foi o mais criticado nas épicas de Lope de Vega, que tinha uma predileção por épicas que contassem histórias absolutamente coetâneas:

Ni se a de tomar la historia muy antigua; porque como la poesía es imitación de los hechos y costumbres, aviendo vos de pintar y representar los ritos antiguos en la acción que tomáis, de ninguna manera daréis contento. Ni será tan moderna, que haya testigos que puedan averiguar la verdad; que como el poeta finge para ornamento de su poesía, y el otro sabe que aquélla es conocida mentira, aunque sea verisímil, no se persuade a creer lo que él sabe de otra manera.<sup>175</sup> (CASCALES, 1975 [1617], p. 157)

Cascales também segue a tendência de achar que a poesia épica, assim como a tragédia, era para poucas mentes privilegiadas. Para ele, havia uma escala de gêneros que poderia ser alcançada conforme a inteligência do autor. Dessa forma, mentes muito inteligentes conseguiriam se aventurar pela poesia épica, enquanto autores menos privilegiados seguiriam pela comédia, e assim sucessivamente. Para o autor, temas trágicos eram mais difíceis de serem tratados e, se observamos seu argumento, a poesia mais curta também era mais fácil de ser escrita. Finalmente, Cascales ainda retoma Ovídio para justificar sua argumentação e tratar da hierarquia dos gêneros:

Si no vale para escribir un poema épico y trágico, haga una comedia; sino para una comedia, haga una sátira, una égloga, una elegía, una canción, un soneto, unas redondillas; que en el conocimiento de sí mismo consiste la discreción y mayor virtud del hombre. ¡Qué bien lo dize Ovidio!

Más fuerte es el que a sí mismo se vence  
que quien vence las más fuertes murallas.

---

<sup>175</sup> Nem se há de tomar a história muito antiga; porque como a poesia é imitação dos feitos e costumes, havendo vocês de pintar e representar os ritos antigos na ação que tomam, de nenhuma maneira se satisfarão. Nem será tão moderna, que haja testemunhas que possam averiguar a verdade; que como o poeta finge para ornamento de sua poesia, e o outro sabe que aquela é conhecida mentira, embora seja verossímil, não se persuade a crer o que ele sabe de outra maneira.

No puede la virtud subir más alto.<sup>176</sup> (CASCALES, 1975 [1617], p. 159)

Cascales finaliza a **Tabla Primera** com a metrficação que lhe parece ideal para a poesia épica: a estrofe em versos hendecassílabos, denominada em espanhol “Octava real”, que segue a estrutura ABABABCC, e que foi utilizada tanto nas épicas cultas italianas – como nas epopeias de Ariosto, Torquato Tasso – e em Camões e Ercilla, por exemplo. Aqui, mais um ponto que mostraremos, adiante, como Lope inovou, ao introduzir outra metrficação em poemas épicos como o *Isidro*. O autor também critica as traduções feitas ao espanhol da *Eneida* que, segundo ele, não teriam seguido a mesma métrica ao longo de todo o poema:

[...] Octavas, que es el verso más heroico que tenemos; y aunque se pudiera también en tercetos escribir la epopeia, hállase más impedido el poeta de la cadena que este género de verso lleva [...] Una cosa os advierto: que con el género de verso que començais, avéis de proseguir hasta el fin. Y así no anduvo en esto muy prudente el que traduxo la *Eneida* de Virgilio en castellano, usando, ya verso suelto, ya ligado, pues deviera elegir lo uno o lo otro tan solamente.<sup>177</sup> (*ibidem*, p. 172)

Cascales finaliza o texto sobre a épica com uma explanação sobre aquilo que ele denomina “épicas menores”, como a égloga, a elegia e a sátira. Tal inclusão é arbitrária e não explicada, numa tentativa de alocar esses gêneros que não lhe pareciam poder ser alcunhados lírico e dramático. Como destaca Antonio García Berrio, “se manifiesta evidente el abuso de Cascales, inducido

---

<sup>176</sup> Se não vale para escrever um poema épico e trágico, faça uma comédia; se não para uma comédia, faça uma sátira, uma égloga, uma elegia, uma canção, um soneto, umas redondilhas; que no conhecimento de si mesmo consiste a discrição e maior virtude do homem. Muito bem o diz Ovídio: “Mas forte é o que a si esmo se vence que quem vence as mais fortes muralhas. Não pode a virtude subir mais alto.”

<sup>177</sup> [...] Oitavas, que é o verso mais heroico que temos; e embora se pudesse também em tercetos escrever a epopeia, encontra-se mais impedido o poeta da cadeia que este género de verso leva [...] Uma coisa lhes advirto: que com o género de verso que comecem, devem seguir até o fim. E assim não andou nisso muito prudente o que traduziu a *Eneida* de Virgílio em castelhano, usando, ou verso solto, ou ligado, pois deveria escolher um ou outro somente.

por Minturno, de considerar épica una materia tradicionalmente perteneciente al orden de las fábulas dialogadas”<sup>178</sup> (GARCÍA BERRIO, 1988, p.329). Pinciano se mostrara mais coerente ao colocar esses mesmos gêneros como formas menores de poesia. Cascales, no entanto, as apresenta como épicas menores e acaba por contradizer a sua própria teoria épica.

### 3.9 A complexidade das *Cartas filológicas* (1634)

Tanto Menéndez Pelayo (1972), como García Soriano (1961), tem a convicção que as *Cartas Filológicas*, publicadas em 1634, mas escritas pelo menos dez anos antes, formam um trabalho mais complexo – ainda que tão controverso quanto – que as *Tablas poéticas*. No subtítulo, Cascales denomina seu trabalho como “Es a saber, de letras humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones, ritos y costumbres y muchas sentencias exquisitas.”<sup>179</sup> (CASCALES, 1961 [1634], p. 01) e acaba por cumprir sua promessa.

Se ainda em vida Cascales ganhou notoriedade, após sua morte e com a leitura aprofundada feita no século XVIII por escritores como Leandro Fernández de Moratín – maior escritor espanhol desse século – colocou-se a Cascales no mesmo patamar de Cervantes e Luzán, como os insignes espanhóis que, além de contribuírem significativamente com a literatura espanhola, sobressaíram-se em relação aos pedantes (numa clara alusão a Góngora). Colocar Luzán e Cascales no mesmo patamar de Cervantes é inegavelmente absurdo, mas demonstra a alta consideração que Cascales adquiriu, muito em conta das *Cartas Filológicas*.

---

<sup>178</sup> se mostra evidente o abuso de Cascales, induzido por Miturno, de considerar épica uma matéria tradicionalmente pertencente à ordem das fábulas dialogadas.

<sup>179</sup> É pois, de letras humanas, vária erudição, explicações de lugares, lições curiosas, documentos poéticos, observações, ritos e costumes e muitas sentenças formidáveis.

Seguindo uma tradição que já se havia consolidado no século XVI, Cascales recorre ao gênero epistolar para escrever uma espécie de tratado, ou enciclopédia, sobre os conhecimentos humanos em geral, seguindo a acepção antiga da palavra *filologia*, explicada no prólogo:

[...] últimamente, *filóloga*, como las *Questiones epistolicas*, de Varrón, y las de Valgio, Rufo, y en nuestro tiempo las de Justo Lipsio, que tratan de cosas de humanidad, curiosas y llenas de erudición. Las que pertenecen a la filología son materia propia de las mías. Si no llevan la perfección que debieran -que confieso-, a lo menos dejo abierto camino a los que tienen mayor caudal y cosecha que yo, para que enriquezcan a España del tesoro de sus letras humanas [...]<sup>180</sup> (*ibidem*, p. 12)

García Soriano (1961) afirma que, diferentemente do que muitos intelectuais supunham, as *Cartas* de Cascales não são meras divagações em forma epistolar. Pelo contrário, Cascales trocou diversas correspondências com eruditos da época, como Lope de Vega e Cristóbal de Mesa, o que fez com que o autor tivesse um enorme arsenal de cartas para publicar. O mesmo García Soriano agrupa as cartas da seguinte forma: cartas “de curiosidades y costumbres coetáneas”; “eutrapelias o pruebas de ingenio”; “político-morales o instrucciones”; “históricas o genealógicas” e as duas que merecem destaque para este trabalho: “**De polémica y crítica literaria**” e “**de erudición humanística**”.<sup>181</sup>

Na epístola VIII, destinada a Luis Tribaldo de Toledo, Cascales assume uma postura que agradaria não só a muitos autores coetâneos, como principalmente aos escritores do século XVIII: a de rebater

---

<sup>180</sup> [...] ultimamente, *filóloga*, como as *Questiones epistolicas*, de Varrão, e as de Valgio, Rufo, e em nosso tempo as de Justo Lipsio, que tratam de coisas de humanidade, curiosas e cheias de erudição. As que pertencem à filologia são matéria própria das minhas. Se não levam à perfeição que deveriam – que confesso –, ao menos deixo aberto caminho aos que tem maior caudal e colheita que eu, para que enriqueçam a Espanha com o tesouro de suas letras humanas.

<sup>181</sup> “De curiosidades e costumes coetâneos”, “virtudes ou provas de engenho”, “político-morais ou instruções”, “históricas ou genealógicas”, “De polémica e crítica literária” e “de erudição humanística”.

veementemente a suposta obscuridade de Luís de Góngora, especialmente na *Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) e nas *Soledades* (1614).

Como se sabe, houve uma tendência na literatura espanhola de intenso trabalho com a linguagem e com conceitos existenciais. O ideal de uma poesia simples e clara, fortemente propagado no século XVI, especialmente entre os herdeiros da tradição de Garcilaso de la Vega, não era mais suficiente para diversos escritores que buscavam, sobretudo, inovar, e tentar dar conta de uma linguagem vista como múltipla, elíptica e trabalhar com todas as possibilidades que a metáfora oferecia, corrigindo a simplicidade de um enunciado linear, como destaca Severo Sarduy (2004) no famoso ensaio “La cosmologia barroca: Kepler”. Foi Góngora, sobretudo, que exacerbou as possibilidades que a linguagem oferecia e se afastou definitivamente do modelo garcilasiano. Segundo Gilles Deleuze, a arte barroca, atemporal em sua visão, mas que se manifestou também no XVII, tem como marca principal a capacidade de levar a linguagem ao infinito através de seu conceito de *dobra*:

O barroco remete não a uma essência, mas sobretudo a uma função operatória, a um traço. Não para de fazer dobras. Mas ele curva e recurva as dobras, leva-as ao infinito, dobra sobre dobra, dobra conforme dobra. O traço do barroco é a dobra que vai ao infinito. (DELEUZE, 2005, p. 59)

O conceito de “dobra”, de Deleuze, faz com que a arte barroca se distancie da ideia comumente afirmada pelos teóricos da literatura de que ela busca o difícil e o ininteligível. Ao contrário, tal conceito nos propõe a imagem de uma linguagem repleta e abundante, em outras palavras, um máximo de matéria em uma extensão mínima. A metáfora da dobra nos enfatiza que na linguagem barroca todas as coisas são dobradas para ocupar o menor espaço possível. Dessa forma, a crítica, como a proferida por Francisco Cascales, de que Góngora dizia pouco em muito, ou seja, poucos conceitos através de uma linguagem exagerada e obscura é infundada e demonstra a falta de entendimento do poeta à época: “La brevedad es virtud; digo la oración concisa y casta, que no tiene más ni menos de lo que ha menester; porque, si tiene más,

es ambiciosa, si menos, es obscura, y, por consecuencia, viciosa.”<sup>182</sup> (CASCALES, 1961 [1634], p. 145). Logo, o *Polifemo* e as *Soledades* são vistos como claros exemplos dessa literatura viciosamente obscura:

¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacrese y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar obscuridad, intrincamiento y embarazo?<sup>183</sup> (*ibidem*, p. 147)

Cascales contrapõe a poesia de Góngora, visto por ele como de mau gosto, não a outro autor contemporâneo, mas a Virgílio, na *Eneida*, visto como exemplo máximo de clareza e elegância pelo autor. Essa referência ao autor latino é bastante importante, pois, como veremos em seguida, há uma carta dedicada à epopeia e a Virgílio.

Foi a partir de críticas duras como as feitas por Cascales que surgiu aquilo que a crítica espanhola chamou até meados da década de 1920 na Espanha de Gongorismo. Termo usado para designar uma literatura de mau gosto, que tinha como objetivo o simples desejo de não ser compreendida. Foi necessário o manifesto de Federico García Lorca nessa mesma década para que Góngora fosse recuperado e aclamado como grande poeta espanhol seiscentista.

Na Epístola II da segunda parte, Cascales destina a don Tomás Tamayo y Vargas um texto “en defensa de ciertos lugares de Virgilio”<sup>184</sup>. O autor dialoga com um interlocutor que, como vimos na parte dedicada aos comentadores da obra de Garcilaso de la Vega, reverenciava uma poesia clara, simples e erudita,

---

<sup>182</sup> A brevidade é virtude; digo a oração concisa e casta, que não tem mais nem menos do que é necessário; porque, se tem mais, é ambiciosa, se menos, é obscura, e, por consequência, viciosa.

<sup>183</sup> Que outra coisa nos dão o *Polifemo* e *Soledades* e outros poemas semelhantes, se não palavras desorganizadas com catacrese e metáforas licenciosas, que quando fossem tropos muito legítimos, por ser tão contínuos e seguidos uns pós outros, haviam de engendrar obscuridade, complicação e embaraço.

<sup>184</sup> Em defesa de certos lugares de Virgílio.

e que imitasse os grandes clássicos greco-latinos. Para Cascales, não há interlocutor melhor para falar sobre seu autor preferido, expoente máximo não só da poesia greco-latina, como verdadeiro pai da poesia épica, à revelia do pensamento de que Homero merece essa glória: “soy tan aficionado a Virgilio, padre verdadero de la poesía épica”<sup>185</sup> (*ibidem*, p. 25)

Cascales se mostra nessa epístola indignado com as críticas de que Virgílio se mostrou descuidado em relação à mitologia grega em alguns poemas e com a interpretação que Joan Luis de la Cerda faz da *Poética* de Aristóteles, ao dizer que o épico deve dar fim trágico ao poema e que Virgílio se viu obrigado a escrever a morte de Turno pelas mãos de Eneias para obedecer essa lei aristotélica:

Había dicho Aristóteles que la epopeya convenía con la tragedia en la unidad de acción; agora dice que también puede ser simple, doble y patética, como la tragedia. Esto no tiene duda, porque todas estas cosas son comunes entre sí a todas las especies de poesía; pero de aquí no se colige que haya de ser trágica la epopeya; porque la comedia guarda unidad y es simple, doble y patética, y si la ilación fuera cierta, también la comedia sería trágica [...] <sup>186</sup> (*ibidem*, p. 32)

Cascales vai mais longe, ao dizer que se a tragédia tem como objetivo o temor e a comiseração, a comédia, promover o riso, a epopeia, por outro lado, tem como meta principal cantar a virtude do herói e que dessa forma esta não pode ser trágica e miserável, como Joan Luis de la Cerda propunha. O autor ainda retoma Aristóteles – na tradução ao latim – para finalizar que o fato de Enéias matar Turno não é um caso trágico, pois não se considera hostil a morte

---

<sup>185</sup> Sou tão entusiasta de Virgílio, pai verdadeiro da poesia épica.

<sup>186</sup> Tinha dito Aristóteles que a epopeia convinha com a tragédia na unidade de ação; agora diz que também pode ser simples, dupla e patética, como a tragédia. Disto não há dúvida, porque todas estas coisas são comuns entre si a todas as espécies de poesia; mas daqui não se presume que deva ser trágica a epopeia; porque a comédia guarda unidade e é simples, dupla e patética, e assim se a ilação fosse certa, também a comédia seria trágica.



do oponente do herói, apenas quando a morte é “de hermano a Hermano, de hijo a padre, de madre a hijo, o hijo a madre.”<sup>187</sup> (*ibidem*, p. 35)

Para Cascales, o fio condutor da épica é celebrar um nobre cavaleiro, a partir de grandes ações que o fazem como tal, diferentemente da tragédia que requer pessoas nem más, nem boas, mas “intermedias”. Vemos, dessa forma, com nas *Cartas filológicas*, o foco ao apresentar a épica é contrapô-la à tragédia e dissertar em poucas linhas sua temática central, diferentemente das *Tablas poéticas*, que mantêm uma preocupação também em relação à estrutura do poema épico e não procura propor uma diferenciação entre a épica e a tragédia.

### 3.10 *Epílogo de los preceptos del poema heroico* (1625)

Durante o século XVII em várias partes do território espanhol foram criadas associações literárias com o intuito de fazer com que os intelectuais e literatos espanhóis dialogassem, mostrassem sua erudição e, muitas vezes, traçassem os rumos que lhes parecia que a literatura deveria seguir. Esses eruditos se reuniam na casa de algum membro representativo e, muitas vezes, liam discursos e apresentavam textos inéditos para os demais companheiros, seguindo o modelo das academias italianas que se desenvolveram principalmente ao longo do Renascimento. Essas academias literárias se desenvolveram em cidades como Valencia, Sevilla e, claro, em Madri.

Acredita-se que Cervantes tenha pertencido à *Academia Imitatoria*, uma das mais prestigiadas academias de Madri, por pistas e referências dadas pelo autor em algumas de suas obras, como em *La Galatea* e *Coloquio de los perros*. Já se pode assegurar que Lope de Vega participou ativamente da *Academia del conde de Saldaña*, entre outras madrilenhas, como cataloga Sánchez (1961).

---

<sup>187</sup> De irmão a Irmão, de filho a pai, de mãe a filho, ou filho a mãe.

É na Academia de Madri que o filólogo aragonês José Pellicer de Tovar desenvolveu sua enorme capacidade crítica e analítica e se tornou um dos principais comentadores da obra de Luís de Góngora, chegando a escrever o prólogo de algumas das obras poéticas do escritor cordobês. Em 1625, no entanto, Pellicer de Tovar leu uma fala sobre os preceitos do poema heroico que, como vemos, ainda gerava alvoroço entres os intelectuais seiscentistas.

Pellicer de Trovar mostra-se um conhecedor de antigos eruditos que teorizaram sobre o gênero épico, ao citar nomes como Torquato Tasso, Escalígero, Castelvetro e López Pinciano. No entanto, como ele próprio se denomina “inhábil y sin experiencia”<sup>188</sup> para teorizar sobre o gênero épico, vemos como sua leitura, pronunciada na segunda metade do século XVII, carece de fundamentação e peca ao dar juízos de valores radicais sem qualquer justificativa plausível, como nessas duras críticas a Virgílio e Camões que, segundo o autor, tinham ideias equivocadas de tempo narrativo e uma mistura de temas errôneos, respectivamente:

El tiempo deseo yo que se ajuste, sin alterar la cronología, error que contrajo Virgilio desviándose cien años por hacer liviana a Dido, según la suputación de San Agustín y Ausonio. Luego la naturaleza de los sitios no fingiendo cosas donde no las hay [...] No mezclar a verdades cristianas acciones supersticiosas, como el Camoens que introduce en aquella isla tan deliciosa la armada portuguesa y cada soldado enamorado de su ninfa.<sup>189</sup>  
(PELLICER DE TOVAR, 1961 [1625], p. 95)

A crítica a Camões se dá primeiramente porque segundo o autor os amores do poema heroico devem ser puros e castos na conformidade do exemplo, além de o autor lhe parecer misturar as tradições. Veremos na próxima

---

<sup>188</sup> Inábil e sem experiência.

<sup>189</sup> O tempo desejo eu que se ajuste, sem alterar a cronologia, erro que contraiu Virgílio desviando-se cem anos por deixar Dido leve, segundo o cálculo de Santo Agostinho e Ausonio. Depois a natureza dos lugares não fingindo coisas onde não há [...] Não misturar a verdades cristãs ações supersticiosas, como Camões que introduz naquela ilha tão deliciosa a armada portuguesa e cada soldado apaixonado por sua ninfa.

seção como Manuel de Faria e Sousa se mostrou mais sagaz em sua leitura de *Os Lusíadas*.

Para Pellicer de Tovar, a Épica, mais até mesmo que a tragédia, deve manter um ideal educativo e funcionar como um gênero de modelo para os leitores. Observemos no trecho a seguir como o herói épico é aquele digno de admiração e como, em contrapartida, o trágico funciona como uma personagem que representa a própria realidade, sem idealização. Isso explica a admiração do autor pelo *Pelayo*, de López Pinciano, personagem símbolo do nacionalismo espanhol e que vai ao encontro de sua ideia de que o enredo não deve apresentar apenas uma fábula verossímil, como também uma história admirável: “Que esta diferencia hay entre lo heroico y lo trágico, que el héroe de lo épico se desea perfecto y bueno, y el sujeto de lo trágico ni bueno ni malo; el primero para el ejemplo y el segundo para la indiferencia.”<sup>190</sup> (*ibidem*, p. 97). Se há uma diferença clara há, no entanto, grandes semelhanças. O autor chega a apresentar a épica como uma narrativa composta de muitas tragédias:

Es, pues, el poema heroico, una común imitación de acción grave para borrar las pasiones del alma por medios de compasión y miedo, sin que tenga última perfección. Compónese de muchas tragedias, bien que tejidas de modo que vengan a hacer unidad épica.<sup>191</sup> (*ibidem*, p. 100)

Pellicer de Tovar não apresenta algo novo em seu discurso e dá as costas à inovação do gênero épico a que vários de seus contemporâneos se propunham, mas é relevante notar como a temática da épica ainda gerava curiosidade entre os acadêmicos da época que, nas palavras do escritor,

---

<sup>190</sup> Que esta diferença existe entre aquilo que é heroico e o que é trágico, que o herói do épico se deseja perfeito e bom, e o sujeito do trágico nem bom nem mau; o primeiro para o exemplo e o segundo para a indiferença.

<sup>191</sup> É, pois, o poema heroico, uma comum imitação de ação grave para apagar as paixões da alma por meios de compaixão e medo, sem que tenha última perfeição. Compõe-se de muitas tragédias, tal como tecidas de modo que venham a conseguir unidade épica.

encomendaram-lhe o discurso, já que seu trabalho como leitor atento de Góngora era deveras conhecido.

### 3.11 *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633)

Sánchez Laílla (2003) e Menéndez Pelayo (1972) mantêm o mesmo discurso em relação à poética de González de Salas: o de que ao lado dos textos de Pinciano e Cascales, seu texto forma uma tríade de principais estudos sobre a literatura espanhola no Século de Ouro.

Jusepe Antonio González de Salas (1592 - 1651), madrilenho que exerceu toda sua carreira política em sua cidade natal, e participante ativo do círculo literário que ali se desenvolvia, destacou-se no século XVII como um grande conhecedor das letras clássicas, fato facilitado pelo autor pertencer a uma família aristocrática. Sua enorme erudição fez com que tivesse a admiração de autores como Quevedo e Lope de Vega e com que se arriscasse a traduzir diversos clássicos greco-latinos ao espanhol.

Sánchez Laílla (2003) afirma que González de Salas se destaca no século XVII por buscar referências menos canônicas entre os clássicos para compor sua poética, como Apuleio, Élio e Libânio, além de mostrar-se um leitor atento de Retórica, o que fez com que sua análise, por vezes, estivesse pautada em um discurso *demonstrativo* ou *epidítico*, seguindo a linha da Retórica aristotélica. Ao mesmo tempo, outra ideia do autor foi debatida e estava em voga à época: a de que o gosto muda com o tempo, partindo da ideia de que muitas obras antigas, valorizadas em suas épocas, seriam rechaçadas em outros momentos. Embora González de Salas se esquive ao dizer que a maior parte dessas obras merecia mais sorte, vemos como esse autor do século XVII já não vê a literatura como atemporal, e apresenta um ponto de vista mais flexível, alinhando-se, por exemplo, a Juan de la Cueva e a uma consciência de que o teatro espanhol podia aperfeiçoar o modelo praticado na Grécia antiga. Pedro

Sainz Rodríguez destaca essa modernidade no pensamento de González de Salas e o vê como o grande comentador de Aristóteles do século XVII:

D. José González de Salas en *Nueva idea de la tragedia antigua*, que es un admirable comentario de Aristóteles, vuelve a demostrar la independencia propia de los helenistas. Reconoce lo transitorio de muchas doctrinas clásicas y afirma que los venideros podrán “alterar aquella arte y mejorarla, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos, nunca los mismos” y con mucho mejor criterio que los literatos de profesión reconoce que “los españoles tenían ya en aquel grado la comedia, a donde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos”.<sup>192</sup> (SAINZ RODRÍGUEZ, 1989, p. 21)

Como afirma Sánchez Laílla (2003), o propósito central de *Nueva idea* é o de expor os preceitos aristotélicos à tragédia, mas González de Salas o faz aludindo-se a escritores contemporâneos, o que resulta em um texto mais agradável e demonstra o caráter do autor não só como classicista ou teórico da literatura, mas também o de crítico literário, o que gerou impacto entre os autores da época, como destaca Riley (1951). Outrossim, González de Salas via a *Poética* como um livro de teoria útil para que os autores o tomassem como modelo, mas não como um conjunto de regras imutáveis. A inspiração e a criatividade de cada autor ganhavam um destaque maior em sua poética. González de Salas se mostra, pois, mais moderno, flexível e menos prescritivo:

La crítica literaria, para González de Salas, es una ciencia descriptiva más que una arte práctica. Su enfoque es histórico, como indican las muchas páginas dedicadas a la práctica teatral antigua [...] González de Salas niega autoridad legislativa a su comentario con su declaración de que la habilidad innata

---

<sup>192</sup> Dom José González de Salas na *Nueva idea de la tragedia antigua*, que é um admirável comentário de Aristóteles, volta a demonstrar a independência própria dos helenistas. Reconhece o transitório de muitas doutrinas clássicas e afirma que os vindouros poderão “alterar aquela arte e melhorá-la, segundo a mudança das idades e a diferença dos gostos, nunca os mesmos” e com muito melhor critério que os literatos de profissão reconhece que “os espanhóis tinham já naquele grau a comédia, onde não com pequena distância de nenhuma maneira chegou a dos antigos.

predomina sobre cualquier criterio de enjuiciamiento basado en los textos antiguos.<sup>193</sup> (SHEPARD, 1970, p. 175)

Se o texto de González de Salas angariou diversos adeptos, uma linha mais conservadora viu em sua teoria uma tentativa de deturpar os preceitos aristotélicos através de um argumento de que os tempos mudavam e a arte deveria se atualizar:

Culpan muchos (y mas que todos don Joseph de Salas) la cultura destes tiempos, no es nuevo vituperar lo que devia alabarse: dize sin causa, ocasion, ni dotrina en su ilustracion, o deformacion a la poetica de Aristoteles tantas cosas, que si hubiera de responderle, y en el a todos, fuera preciso ensangrentar la pluma contra lo que yo professo.<sup>194</sup> (TRILLO Y FIGUEROA, 1651, p. 20)

O livro de González de Salas apresenta como espinha dorsal uma teorização sobre a tragédia, mas traça diversas comparações com a epopeia com o claro intuito de afirmar a superioridade daquela sobre esta tendo em vista principalmente a questão da *mimesis* – entendida pelo autor como representação da realidade –, mais fácil de ser enxergada no gênero dramático.

Para definir a tragédia, mais uma vez o autor retoma Aristóteles e apresenta como suas partes constituintes a fábula, os costumes, a sentença, a locução e acrescenta outros dois pontos: a música e os representantes trágicos, justificados pelo autor pelo fato de esses dois pontos não estarem diretamente relacionados ao poeta trágico, mas aos ‘artífices mecânicos’: “De estas dos no trató nuestro Maestro, excusándose por no ser partes que legítimamente tocasen

---

<sup>193</sup> A crítica literária, para González de Salas, é uma ciência descritiva mais que uma arte poética. Seu enfoque é histórico, como indicam as muitas páginas dedicadas à prática teatral antiga. [...] González de Salas nega autoridade legislativa a seu comentário com sua declaração de que a habilidade inata predomina sobre qualquer critério de ajuizamento baseado nos textos antigos.

<sup>194</sup> Culpan muitos (e mais que todos dom Joseph de Salas) a cultura destes tempos, não é novo vituperar o que devia louvar-se: diz sem causa, ocasião, nem doutrina em sua ilustração, ou deformação à poética de Aristóteles tantas coisas, que se houvesse de responder-lhe, e nele a todos, seria preciso ensanguentar a pluma contra o que eu professo.

al poeta trágico, pues la una era propina de los músicos, y la otra de los artífices mecánicos.”<sup>195</sup> (GONZÁLEZ DE SALAS, 2003 [1633], p. 653)

Embora González de Salas nomeie sua poética como *Nueva idea de la tragedia antigua*, como o livro é em grande medida uma ilustração do texto de Aristóteles, o autor se ocupa de preceitos sobre outros gêneros, como a comédia e, em especial para esta tese, a épica, para reforçar determinadas características da tragédia.

Para González de Salas, a tragédia e a epopeia têm em comum a condição de arte imitativa, ainda que isso se configure em cada gênero com procedimentos diferentes e se diferenciem essencialmente em três pontos:

La primera es que la epopeya usa de un género de versos simple [...] es la una que al poema le es propio únicamente el verso hexámetro. La segunda diferencia que se conoce entre el poema y la tragedia dice el Filósofo que es la narración, en que significa que el poeta, en el poema, habla y cuenta con su propia persona algunas acciones, fuera también de las personas que introducidas en él hablan varias veces. Y, en fin, la tercera diferencia es el *tiempo de la acción*, porque la tragedia dentro de un día natural la circunscribe, o excede de él pequeña cantidad; pero el poema no tiene cantidad de tiempo definida ni determinada [...] <sup>196</sup> (*ibidem*, p. 579)

Além da diferenciação entre a épica e a tragédia, outro ponto que merece atenção, como destaca Sánchez Laílla (2003) é a contraposição entre a épica e a História. Para González de Salas, a História está constituída essencialmente de uma unidade de tempo, diferentemente da épica, que tem como marca central

---

<sup>195</sup> Destas duas não tratou nosso Mestre, desculpando-se por não ser partes que legitimamente fossem da alçada do poeta trágico, pois uma delas era um algo a mais dos músicos, e a outra dos artífices mecânicos.

<sup>196</sup> A primeira é que a epopeia usa de um gênero de versos simples [...] é uma na qual ao poema corresponde unicamente o verso hexâmetro. A segunda diferença que se conhece entre o poema e a tragédia diz o Filósofo que é a narração, o que significa que o poeta, no poema, fala e conta com sua própria pessoa algumas ações, ou também das pessoas que introduzidas nele falam várias vezes. E, finalmente, a terceira diferença é o *tempo da ação*, porque a tragédia dentro de um dia natural a circunscreve, ou excede dele pequena quantidade; mas o poema não tem quantidade de tempo definida nem determinada [...]

a unidade de ação: “Luego diferencia la epopeya de la historia en que la epopeya admite solo una acción [...], pero la historia muchas y de diferentes personas, si bien estas sean sucedidas en un mismo tiempo.”<sup>197</sup> (GONZÁLEZ DE SALAS, 2003 [1633], p. 757)

Salas, alinhado à ideia de *admiratio*, que explicamos anteriormente, acreditava que a epopeia deveria gerar a admiração em seus leitores. Nesse ponto, esse gênero estava em vantagem em relação à tragédia, que visava à catarse em seu público. O autor se mostra conservador e também demonstra a influência de Horácio em seu pensamento, ao argumentar que a literatura que ao mesmo tempo deleitasse, ensinasse e fosse útil estaria em vantagem com relação à História.

### 3.12 Manuel de Faria e Sousa e os *Lusiadas* (1639)

A primeira tradução de *Os Lusíadas* (1572) em espanhol se deu em 1580, oito anos após a publicação original em Portugal, com o texto de Benito Caldera. Cinquenta e nove anos depois sairia uma nova edição em espanhol, de Juan Sánchez, mais bem acabada e com um estudo introdutório feito por Manuel de Faria e Sousa.

Faria e Sousa nasceu em Portugal, em 1590, mas antes de completar trinta anos decidiu morar em Madri e adotou a Espanha como seu país e o castelhano como sua língua. Anos depois, já com a fama de humanista, filólogo e historiador e por representar perfeitamente o trânsito entre Portugal e Espanha, incumbem-lhe de fazer o estudo introdutório de *Los Lusíadas* (1639), em Madri.

Esse estudo, denominado “Juicio del poema” se mostra interessante por não apresentar, como o título antecipa, uma simples opinião sobre *Os Lusíadas*

---

<sup>197</sup> Finalmente diferencia a epopeia da história no fato de epopeia admitir só uma ação [...], mas a história muitas e diferentes pessoas, embora estas sejam sucedidas em um mesmo tempo.



já que, como esse texto abriria o de Camões, é de se deduzir que a apreciação seria positiva. No entanto, como Faria e Sousa escutou em Madri a crítica de alguns eruditos de que a obra de Camões não era épica, ou heroica, o autor decide fazer então um longo estudo sobre a épica, para justificar, pois, que *Os Lusíadas* era sim a grande épica culta portuguesa. Esse texto teve repercussão na Espanha dos Séculos de Ouro e, portanto, se mostra relevante uma rápida análise.

De forma absolutamente didática, o autor começa o texto enumerando sete características que lhe parecem primordiais para que uma poesia épica seja primorosa, tendo como ponto de partida a teoria aristotélica:

1. El asunto, que debe ser no remoto con demasía por mucha antigüedad, ni con demasía moderno por ser de ayer.
2. Que la acción sea heroica, ejemplar y benemérita de ser imitada.
3. Que sea una sola en un solo héroe, que por ella se haya constituido en nuevos honores.
4. Que esta no se continúe como historia, sino que con hermosa invención se haga pedazos, empezando allá por el medio.
5. Que se acompañe con episodios, figuras, imitación y otros adornos que la hermoseen.
6. Que el estilo sea elegante y sublime, y que con la sublimidad no se aparte de lo fácil, suave y dulce.
7. Que el poeta se transforme en los personajes que introduce, hablando conforme a la calidad de cada uno y de las materias.<sup>198</sup> (FARIA E SOUSA, 1972 [1639], p. 20)

Sobre o segundo ponto, não há dúvida de que *Os Lusíadas* se adequa perfeitamente aos preceitos de Faria e Sousa, já que Vasco da Gama é tido como um herói português, que conseguiu chegar até as Índias, feito jamais

---

<sup>198</sup> 1. O assunto, que não deve ser demasiadamente remoto por muita antiguidade, nem demasiadamente moderno por ser de ontem. 2. Que a ação seja heroica, exemplar e benemérita de ser imitada. 3. Que seja uma só em um só herói, que por ela se tenha constituído em novas honras. 4. Que esta não prossiga como história, mas como bela invenção se façam pedaços, começando lá pelo meio. 5. Que se acompanhe com episódios, figuras, imitação e outros enfeites que a embelezem. 6. Que o estilo seja elegante e sublime, e com a sublimidade que não se afaste do fácil, suave e doce. 7. Que o poeta se transforme nas personagens que introduz, falando conforme a característica de cada um e das matérias.

alcançado anteriormente. Já sobre o primeiro, Faria e Sousa percebe que a fronteira entre o que vem a ser muito antigo ou moderno não é clara. Diante de tal problema, o humanista português não o soluciona: “Advirtiendo que pocos han cumplido con esta obligación tan sazonadamente; porque unos fueron a buscar sus asumptos muy lejos y otros lo sacaron del seno.”<sup>199</sup> (*ibidem*, p. 22)

Sobre o terceiro ponto, Faria e Sousa toca em um ponto problemático e que gera várias opiniões. O autor afirma ao princípio que o centro da narrativa é o descobrimento das Índias pelo grande herói, Vasco da Gama, mas ao perceber que há vários episódios que se deslocam em alguma medida do centro da história, o humanista novamente apresenta o argumento de que não somente *Os Lusíadas* pode haver pecado nesse ponto, como outros poemas épicos também o fizeram:

Si bien yo no hallo en los instituidores de la poesía heroica, sobre cuyos preceptos no admitiré otros, tan ajustado éste a esotro, que hubiese errado nuestro poeta si acaso si desviara dél, porque me persuado que si Homero en su *Ilíada* canta una acción, ella es de dos héroes, que son Aquiles y Agamenón en cuentas bien ajustadas, y al contrario en su *Ulisea*, si canta solo un héroe las acciones son dos.<sup>200</sup> (*ibidem*, p. 25)

Ora, ainda que a ação esteja focada em um herói, é difícil imaginar uma epopeia que conseguisse dar conta em doze, vinte ou trinta cantos de apenas uma história, sem episódios paralelos.

O quarto ponto não apresenta problemas, pois era uma constante que as épicas comessem *in medias res*, assim como o fez Camões. Da mesma forma, o ponto de número cinco também é problemático, já que os belíssimos episódios e descrições abundam na narrativa, assim como várias digressões que

---

<sup>199</sup> Advertindo que poucos cumpriram com esta obrigação tão rigidamente; porque uns foram buscar seus assuntos muito longe e outros o deixaram muito recente.

<sup>200</sup> Se na verdade eu não encontro nos instituidores da poesia heroica, sobre cujos preceptos não admitirei outros, tão ajustado este a esse outro, que tivesse errado nosso poeta se por acaso se desviasse dele, porque acredito que se Homero em sua *Ilíada* canta uma ação, ela é de dois heróis, que são Aquiles e Agamenon em contas bem ajustadas, e ao contrário em sua *Odisséia*, canta-se só um herói as ações são duas.

demonstram, segundo Faria e Sousa, a contundente capacidade engenhosa do poeta português, que consegue ser, como aponta o sexto ponto, fácil e suave, sem perder a erudição. O sétimo ponto é facilmente absorvido por Camões, pois, como grande poeta, consegue dar voz às personagens e fazer com que seus discursos sejam verossímeis e convençam ao leitor desta que é, segundo Faria e Sousa, a primeira épica culta escrita em língua vulgar: “Luego este poema no solamente lo es, sino que es raro, con calidad ilustre de ser el primero que en vulgar vio Europa lleno de la grandeza y majestad heroica, más arrimado a Homero y a Virgilio.”<sup>201</sup> (*ibidem*, p. 30)

Manuel de Faria e Sousa termina seu estudo afirmando que Luís de Camões é o primeiro grande poeta português, não só por sua poesia lírica e bem construída, fruto de uma mente inteligente, mas por ser o primeiro a se mostrar grande conhecedor dos escritores gregos e latinos, o que fez com que sua épica se igualasse em qualidade à de nomes como Homero e Virgílio.

### 3.13 A primeira teorização espanhola sobre a novela/ romance (1622)

O gênero novelesco<sup>202</sup> se desenvolveu na Espanha ao longo de vários séculos. Na monumental *Orígenes de la novela* (1943), de Marcelino Menéndez Pelayo, vemos como o gênero passou por diversas fases e sofreu as mais diversas influências até desembocar na obra máxima da literatura espanhola, o *Dom Quixote*. Na Idade Média, o gênero engatinhava com *El Arcipreste de Talavera* e foi na Idade Moderna, principalmente ao longo do século XV e primeira metade do XVI, que o gênero ganhou mais unidade com os livros de cavalaria, com especial destaque para os três principais: *Amadís de Gaula*

---

<sup>201</sup> Portanto, este poema não somente é, como é peculiar, com característica ilustre de ser o primeiro que em vulgar viu a Europa cheio da grandeza e majestade heroica, mais aproximado a Homero e a Virgílio.

<sup>202</sup> Usarei a terminologia “novela”, visto que o Romance, como entendemos hoje, foi se desenvolver mais tarde.

(1508); *Tirante el Blanco* (1490) e os *Palmerines*, ciclo de seis livros publicados na primeira metade do século XVI.

Contemporâneas aos livros de cavalaria, as novelas sentimentais, ou erótico-sentimentais, nas palavras de Menéndez Pelayo (1943), também foram uma constante ao longo do século XVI, com a influência marcante de Bocaccio. Ainda na mesma época, e com argumento que mantém algumas similaridades com as novelas sentimentais, floresceram as novelas bizantinas de aventura, cujas principais influências são gregos da Antiguidade: Heliodoro e Aquiles Tácio.

Finalmente, também no XVI, após a publicação, em 1504, de *La Arcadia*, de Jacopo Sanazzaro, surgiu na Espanha um desejo de representar o campo idealizado e bucólico e de “reproducir un certo tipo de belleza antigua vista y admirada en los poetas griegos y latinos. Ninguna razón histórica justificaba la aparición del género bucólico: era un puro *diletantismo* estético”<sup>203</sup> (MENÉNDEZ PELAYO, 1943, p. 185). As novelas pastoris foram tão lidas que acabaram por influenciar até mesmo poetas renascentistas, como Garcilaso de la Vega. A primeira novela de Cervantes, *La Galatea*, se alinha ao gênero pastoril, lido por Cervantes tanto quanto os livros de cavalaria.

É nesse panorama complexo, cheio de alternativas em relação à novela que aparece o que a crítica denomina primeiro estudo sobre o gênero novelesco, em 1622, feito como introdução a suas novelas, por Francisco de Lugo y Dávila. O autor era um ávido leitor de Cervantes e, para criar suas novelas, baseou-se também nas *Novelas ejemplares*, escritas no início do século XVII:

Lo que Cervantes en esta y otra clase de obras ha hecho, más que imitar ni adaptar, es crear y fijar un género literario ya en adelante genuinamente nacional, que sometido a las mismas leyes internas y esenciales de nuestro glorioso teatro, y sin más diferencia que la de adoptar la forma narrativa y el lenguaje prosaico, había de encerrar con él la expresión más completa de la vida intelectual de España en el periodo de su mayor

---

<sup>203</sup> Reproduzir um certo tipo de beleza antiga vista e admirada nos poetas gregos e latinos. Nenhuma razão histórica justificava a aparição do gênero bucólico: era um puro *diletantismo* estético.

grandeza. Uno de los primeros discípulos e imitadores de Cervantes en este linaje de obras fue Don Francisco de Lugo y Dávila.<sup>204</sup> (COTARELO, 1906, p. 20)

Considerado um moralizador nato, o que fez com que suas novelas tivessem um caráter de livro de normas e conduta, Francisco de Lugo y Dávila decidiu também dar ordem ao gênero novelesco e dialogar com a *Poética* de Aristóteles. É dessa forma que surge o primeiro estudo em literatura espanhola sobre a novela:

El espíritu doctrinal de Lugo se manifiesta igualmente en la introducción que puso a sus novelas, donde considerando este género como una especie de poema, le aplica las reglas generales de la fábula, contenidas en la *Poética*, de Aristóteles, y en la de Horacio. Establece por base la imitación; pide no la narración fiel, sino la verosímil, la división en partes, según el cambio de posición de los personajes, el estilo y lenguaje propios de cada uno y demás preceptos vulgares de aquellos autores, citando solo de paso a los novelistas griegos o bizantinos Heliodoro y Aquiles Tacio, a los italianos y a Timoneda, Cervantes y Céspedes y Meneses.<sup>205</sup> (*ibidem*, p. 25)

O autor faz uma introdução curta, sem grandes rodeios, e utiliza a técnica do diálogo, tão usada nos tratados poéticos de sua época, para ser ainda mais didático e poder relacionar, como Cotarelo (1906) ressaltou acima, a relação entre a novela e a fábula, para poder imbuir-se da teoria de Aristóteles:

---

<sup>204</sup> O que Cervantes nesta e em outro tipo de obras fez, mais que imitar nem adaptar, é criar e fixar um gênero literário já genuinamente nacional, que submetido às mesmas leis internas e essenciais de nosso glorioso teatro, e sem mais diferença que a de adotar a forma narrativa e a linguagem prosaica, havia de encerrar com ele a expressão mais completa da vida intelectual da Espanha no período de sua maior grandeza. Um dos primeiros discípulos e imitadores de Cervantes nesta linhagem de obras foi Dom Francisco de Lugo e Dávila.

<sup>205</sup> O espírito doutrinal de Lugo se manifesta igualmente na introdução que pôs a suas novelas, onde considerando este gênero como uma espécie de poema, aplica-lhe as regras gerais da fábula, contidas na *Poética*, de Aristóteles, e na de Horácio. Estabelece por base a imitação; pede não a narração fiel, mas a verossímil, a divisão em partes, segundo a mudança de posição dos personagens, o estilo e a linguagem próprios de cada um e demais preceitos vulgares daqueles autores, citando só de passagem aos novelistas gregos ou bizantinos Heliodoro e Aquiles Tácio, aos italianos e a Timoneda, Cervantes e Céspedes e Meneses.

- Primero que se refiera ninguna (añadió Fabio), deseo que Celio, como tan versado en todas las buenas letras que pide la curiosidad, nos dé a entender qué es fábula, quiénes sus inventores, qué género de fábula es la novela, qué partes requiere tener y qué preceptos se deban guardar y de qué utilidad sean, porque sabido el camino se errará menos veces. [...]

La definición verdadera, y que hace a nuestro propósito, es cogida de la doctrina de Aristóteles, en su *Poética*, y a mi ver, quiditativa a este género de fábula, propia a las novelas. Esta fábula es imitación de la acción, y no dijo de las acciones, porque no le es permitido a la novela abrazar más que una acción.<sup>206</sup> (LUGO Y DÁVILA, 1906 [1622], p. 22)

Lugo y Dávila tenta fazer com que a *Poética* de Aristóteles e, em menor medida, a *Arte poética* de Horácio funcionem como base de seu estudo prescritivo para o gênero novelesco. No entanto, sua análise é precária, pouco convincente e acaba por não apresentar um estudo que realmente tenha contribuído para o desenvolvimento da novela no século XVII. Notemos como o autor tenta de qualquer forma usar a teoria de Aristóteles:

Las partes de que se compone la fábula o novela, según Aristóteles, son: agnición, peripecia y perturbación. [...] Y por primer precepto, digo que la novela es un poema regular, fundado en la imitación; porque toda la poética, según la definió Aristóteles, es imitación de la naturaleza.<sup>207</sup> (*ibidem*, p. 25)

---

<sup>206</sup> - Primeiro que se refira nenhuma (acrescentou Fabio), desejo que Celio, como tão versado em todas as boas letras que pede a curiosidade, dê-nos a entender o que é fábula, quem são seus inventores, que gênero de fábula é a novela, que partes requer e que preceitos se devam guardar e de que utilidade sejam, porque sabido o caminho se errará menos vezes. [...] A definição verdadeira, e que vai ao encontro do nosso propósito, é colhida da doutrina de Aristóteles, em sua *Poética*, e ao meu ver, similar a este gênero de fábula, própria às novelas. Esta fábula é imitação da ação, e não disse das ações, porque não é permitido à novela abraçar mais que uma ação.

<sup>207</sup> As partes de que se compõe a fábula ou novela, segundo Aristóteles, são: anagnórise, peripécia e perturbação. [...] E pelo primeiro preceito, digo que a novela é um poema regular, fundado da imitação; porque toda a poética, segundo a definiu Aristóteles, é imitação da natureza.

Como vimos nesse longa seção, o pensamento de Aristóteles em sua *Poética* foi uma leitura obrigatória e amplamente citada ao longo do século de Ouro, ainda que alguns tenham se distanciado em menor ou maior medida do estagirita. A poesia épica também foi amplamente discutida nas poéticas e selecionamos as de maior relevância para esta tese. Veremos na próxima parte uma teorização sobre o gênero épico: quais as principais linhas de pensamento, os principais teóricos, etc., para finalmente chegar ao estudo de caso: a poesia épica de Lope de Vega e seu diálogo com o pensamento teórico-crítico da época.

**PARTE II**



#### 4. A Teorização sobre o gênero épico

*The epic is the first flower – or one of the first, let us say – of a new symbolic mode, the mode of art. It is not merely a receptacle of old symbols, namely those of myth, but is itself a new symbolic form, great with possibilities, ready to take meanings and express ideas that have had no vehicle before.*<sup>208</sup>

Suzanne Langer citada por Cedric Whitman

Para Cedric Whitman, a épica funcionou com um gênero que conseguiu traduzir a preocupação grega com a geometria e, principalmente o equilíbrio das formas. Não é em vão o uso do hexâmetro dactílico e de uma visível unidade semântica que as partes mantêm entre si: “One might, therefore, describe the epic formula as an artificially devised unit of semantic, grammatical, and metrical functions.”<sup>209</sup> (WHITMAN, 1958, p. 110). A épica nasceu com o intuito de transformar uma simbologia estática em uma narração ativa, coerente equilibrada, assim como os símbolos que lhe serviam de motivação: “But both epic and Geometric painter, the traditional themes have been transformed from static external shapes into symbols of active process.”<sup>210</sup> (*ibidem*, p. 90). Como afirma Aristóteles, a epopeia é o poema de um ritmo único, diferentemente da tragédia, o que faz com que sua geometria seja ainda mais harmoniosa.

Como descreve García Berrio (2016), a epopéia surge do *epos*, ou seja, “forma simple en que manifiesta la conciencia ingenua y primitiva de un pueblo”<sup>211</sup>, ou ainda, “su forma compleja, caracterizada por su pretensión

<sup>208</sup> A épica é a primeira flor - ou uma das primeiras, digamos - de um novo modo simbólico, o modo de arte. Não é apenas um receptáculo de símbolos antigos, como o do mito, mas é em si uma nova forma simbólica, diversa com possibilidades, pronta a ter significados e expressar ideias que não tinha nenhum veículo antes.

<sup>209</sup> Poder-se-ia, portanto, descrever a fórmula épica como uma unidade artificialmente concebida de funções semânticas, gramaticais e métricas.

<sup>210</sup> “Mas tanto no pintor geométrico como o épico, os temas tradicionais foram transformados de formas externas estáticas em símbolos do processo ativo”.

<sup>211</sup> Forma simples em que manifesta a consciência ingênua e primitiva de um povo [...] Sua forma complexa, caracterizada por sua pretensão totalizadora de abarcar multidão de experiências na vida do homem e da coletividade a que pertence.

totalizadora de abarcar multitud de experiencias en la vida del hombre y de la colectividad a que pertenece.” (GARCÍA BERRIO, 2016, p. 170). A epopeia surge como o poema que podia dar forma e refletia os interesses da coletividade. Veremos como no ideal nacionalista que se fortaleceu ao longo do XVI e no XVII, toda nação deveria ter sua grande narrativa épica.

O modelo homérico, apresentado como estruturado geometricamente, que tem a *Ilíada* como obra chave, teve uma grande inserção na Espanha a partir do final do século XV e início do XVI. Em 1488, segundo Vega (2010), a *Ilíada* e a *Odisseia* foram finalmente recebidas pelos eruditos espanhóis e em pouco tempo a épica se transformou no gênero mais prestigioso. Não foi preciso muito tempo para que a épica culta – ou literária – também ganhasse espaço e fosse amplamente lida e, conseqüentemente, praticada:

[...] la épica oral nace en sociedades en las que el ideal heroico es el *standard* de conducta; la literaria, aunque tiene héroes, tiene una diferente concepción del heroísmo y de la grandeza humana y nace en sociedades que no son realmente heroicas [...] los escritores de la épica literaria viven en sociedades altamente organizadas, en las que el individualismo exagerado no tiene sitio; sus patronos (Augusto para Virgilio, la monarquía católica portuguesa para Camoens) o reclaman para sí el ser héroes en el viejo sentido. Como consecuencia, la épica literaria no se contenta con individualismos contemporáneos, sino que recurre a símbolos o ideales.<sup>212</sup> (SÁNCHEZ SALOR, 1987, p. 217)

É relevante pensar, por exemplo, como Garcilaso de la Vega precisou justificar indiretamente a Carlos I sua escolha por uma poesia mais bucólica e existencial em detrimento de uma poesia épica, que cantasse as glórias do Império. Na Égloga I, por exemplo, o poeta canta:

---

<sup>212</sup> A épica nasce em sociedades nas quais o ideal heroico é o *standard* de conduta; a literária, embora tenha heróis, tem uma diferente concepção do heroísmo e da grandeza humana e nasce em sociedades que não são realmente heroicas [...] os escritores da épica literária vivem em sociedades altamente organizadas, nas que o individualismo exagerado não tem lugar; seus patronos (Augusto para Virgílio, a monarquia católica portuguesa para Camões) o reclamam para si o ser heróis no velho sentido. Como consequência, a épica literária não se contenta com individualismos contemporâneos, mas recorre a símbolos ou ideais.

[...]  
 espera, que en tornando  
 a ser restituído  
 al ocio ya perdido,  
 luego verás ejercitar mi pluma  
 por la infinita innumerable suma  
 de tus virtudes y famosas obras;  
 antes que me consuma,  
 faltando a ti, que a todo el mundo sobras.  
 En tanto que este tiempo que adivino  
 viene a sacarme de la deuda un día,  
 que se debe a tu fama y a tu gloria;  
 que es deuda general, no sólo mía,  
 mas de cualquiera ingenio peregrino  
 que celebra lo dino de memoria;  
 [...]  
 y en cuanto esto se canta,  
 escucha tú el cantar de mis pastores.<sup>213</sup>  
 (VEGA, 1972 [1543], p. 160)

Como vemos, aquele que queria escutar sua glória cantada não deveria impacientar-se, pois isso logo se concretizaria. Mas como o eu lírico finaliza: enquanto isso não acontecia, por que não deleitar-se com o cantar dos pastores? Numa tentativa de responder à fixação pelo gênero épico que era cada vez mais crescente: “Efectivamente, España sufre una casi obsesión por la épica culta, en la que no se entiende que Garcilaso no quisiera cantar épicamente.”<sup>214</sup> (PRIETO, 1980, p. 120). Some-se a isso o fato de que se tentavam alinhar, na Espanha, “as armas e as letras”, a fusão da vida artística com a vida guerreira. Curtius destaca como nenhum país soube alinhar essa temática tão bem como a Espanha, muito em conta da carreira militar que vários autores tiveram:

---

<sup>213</sup> Espera, que em tornando/ a ser restituído/ ao ócio já perdido,/ depois verás exercitar minha pluma/ pela infinita inumerável suma/ de tuas virtudes e famosas obras;/ antes que me consuma/ faltando a ti, que a todo mundo sobras./ Em tanto que este tempo que adivinho/ vem a tirar-me da dúvida um dia,/ que se deve a tua fama e a tua glória;/ que é dúvida geral, não só minha,/ mas de qualquer engenho peregrino/ que celebra o digno de memória;/ e enquanto isto se canta,/ escuta tu o cantar de meus pastores.

<sup>214</sup> Efectivamente, a Espanha sofre uma quase obsessão pela épica culta, na qual não se entende que Garcilaso não quisesse cantar epicamente.

[...] Baste recordar a Cervantes, Lope, a Calderón; todos ellos fueron poetas que a la vez prestaron servicios militares. Ni en Francia ni en Italia se encuentran casos análogos; se comprende, pues, que justamente la literatura española tratara muy a menudo el tema de “las armas y las letras”. Si en su famoso discurso (I, 28) Don Quijote concede a las armas el predominio sobre las letras, en otra parte del libro (II, 6) Cervantes habla de las armas y las letras como de dos caminos de idéntico valor para alcanzar honra y riqueza. Después de Cervantes el tema pasa a Calderón; muchos son en su teatro los jóvenes de noble familia que cambian la vida de estudiantes por la de soldados, la pluma por la espada, Minerva por Marte, Salamanca por Flandes. El hecho de que el ideal de las armas y las letras encuentre en España tan alta estimación explica la gloria del Imperio español. (CURTIUS, 1955, p. 258)

Percebia-se uma necessidade de tratar de temas concretos, além de que no XVI e no XVII, ainda se buscava fazer com que a ficção passasse uma ideia de *como se fosse real*.<sup>215</sup> Para tal, a poesia lírica não dava conta, e a poesia épica, assim como a arte dramática – que teve seu esplendor durante o Século de Ouro espanhol – pareciam poder oferecer em maior medida a ilusão de realidade que o leitor – e os ouvintes, no caso das comédias – tanto queriam:

Pero ese concepto de ficción en el sentido de parecer “como” real solo lo cumplen la ficción dramática y la épica (el relato en tercera persona), así como la cinematográfica. Y si nos preguntamos por qué ahí y solo ahí se produce tal aparición “como” real, la respuesta es esta: porque se produce apariencia de vida.<sup>216</sup> (HAMBURGER, 1995, p. 49)

O romance moderno nascia com o *Quijote* em 1605, mas a épica continuava tendo lugar na Espanha do XVII, e caminhava a seu lado. Se a partir da teoria romântica e, logo, com a crítica do início do século XX, pensou-se o romance como o gênero que cumpriu na sociedade burguesa o papel da épica

<sup>215</sup> Hans Vaihinger esmiúça a teoria do *como se* em *A filosofia do como se*, cuja tradução ao português data de 2011 e a publicação original é de 1924.

<sup>216</sup> Mas esse conceito de ficção no sentido de parecer “como” real só o cumprem a ficção dramática e a épica (relato em terceira pessoa), assim como a cinematográfica. E se nos perguntamos por que aí e só aí se produz tal aparição “como” real, a resposta é esta: porque se produz aparência de vida.

no feudalismo, vemos o XVII como um período de transição, em que os dois gêneros ainda tinham espaço, diferentemente do que afirma Lukács:

La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad.<sup>217</sup> (LUKÁCS, 1967, p. 59)

A fala de Lukács segue a linha que toma o romance como o gênero que melhor representa as transformações econômicas e sociais da sociedade, mas trata a epopeia como um gênero por excelência da sociedade antiga. Essa noção de história, hegeliana, é refutada por René Wellek, que predica que os gêneros aparecem e reaparecem ao longo da história, diferentemente de acontecimentos políticos e econômicos, que pertencem exclusivamente ao passado:

Los géneros, modelos estilísticos, motivos, tradiciones lingüísticas y períodos crecen, florecen y decaen. No existe un progreso uniforme hacia un punto; lo que hay es un desarrollo irregular de esta forma de arte, de esa ideología, de aquel sistema de valores críticos, o de aquel talento nacional.<sup>218</sup> (WELLEK, 1983, p. 43)

A teoria de Lukács parece dar conta do romance, mas não analisa como a épica ainda teve lugar na Espanha dos séculos XVI e XVII. Darío Villanueva demonstra como foram vários os classicistas que rebatem essa ideia, desde E. Rhode (1876) e E. Schwartz (1896) até B. Lavagnini (1922), J. Ludvikosky (1925)

---

<sup>217</sup> O romance é a epopeia de um tempo onde a totalidade extensiva da vida não está já dada de uma maneira imediata, de um tempo para o qual a imanência do sentido da vida se tornou um problema, mas que não deixou de apontar a totalidade.

<sup>218</sup> Os gêneros, modelos estilísticos, motivos, tradições linguísticas e períodos crescem, florescem e decaem. Não existe um progresso uniforme na direção de um ponto; o que há é um desenvolvimento irregular desta forma de arte, dessa ideologia, daquele sistema de valores críticos, ou daquele talento nacional.

e M. Braun<sup>219</sup> (1987), que encontraram conexões entre a novela antiga e a historiografia helenística e, acrescenta:

La novela parece surgir de una hábil mixtura entre gran número de características del relato histórico – narración en prosa de sucesos desarrollados por sus protagonistas a través del tiempo y del espacio – y una sustancia argumental, la afectación y los enredos amorosos, casi en exclusiva confiadas al género dramático inferior, la comedia.<sup>220</sup> (VILLANUEVA, 1991, p. 116)

Nunca houve um consenso entre os teóricos que conceituaram a épica como gênero literário. Na Antiguidade, Platão, ao falar sobre tragédia e epopeia, primeiramente propõe uma diferenciação no livro III da *República*, ao apresentar a épica como menos imitativa que a tragédia, já que nesta são as personagens que falam. No entanto, em outros momentos, como no livro X, Homero é apresentado como um poeta trágico, numa clara assimilação entre os dois gêneros: “[Homero] foi o primeiro mestre e guia de todos esses polidos poetas trágicos.” (PLATÃO, *A República*, 10 595a), o que demonstra que diferentemente de Aristóteles, a Platão interessava mais o conteúdo que a forma já que, nesse sentido, a épica e a tragédia utilizavam os mesmos mitos.

Já Aristóteles, como destacamos no capítulo sobre as artes poéticas, com sua clara intenção de privilegiar a tragédia, afirmava que as partes que constituíam a epopeia eram as mesmas que formavam a tragédia, com a exceção da melopeia e do espetáculo. Dessa forma, as partes constituintes da épica eram enredo, caracteres, elocução e pensamento. A ausência de melopeia e espetáculo foram usados justamente por Aristóteles para justificar a superioridade do gênero dramático: “pois os elementos que constituem a

---

<sup>219</sup> Braun faz um trabalho de fôlego denominado “History and Romance in Graeco-oriental literature”, na qual analisa o romance heroico na historiografia helenística.

<sup>220</sup> O romance parece surgir de uma hábil mistura entre grande número de características do relato histórico – narração em prosa de fatos desenvolvidos por seus protagonistas através do tempo e do espaço – e uma sustância argumental, a afetação e os enredos amorosos, quase exclusivamente confiadas ao gênero dramático inferior, a comédia.

epopeia se encontram na tragédia, mas nem todos os elementos da tragédia se encontram na epopeia.” (ARISTÓTELES, *Poética* 5, 1449b. 5)

A *Poética* de Aristóteles não dedica diversas seções à poesia épica. Quando o faz, é pela via da comparação com a tragédia, eixo principal do tratado. Aristóteles disserta sobre as principais características que diferenciam os dois gêneros, quanto à estrutura, à unidade de tempo e aos objetivos a que cada uma se propõe, como no exemplo abaixo:

É mister lembrar, como já dissemos muitas vezes, que não se deve construir a tragédia com uma estrutura épica – por “épico” entendo o que compreende muitas histórias – como se fizéssemos, por exemplo, uma tragédia contendo todo o conjunto de mitos da *Ilíada*. (ARISTÓTELES, *Poética* 18, 1456a. 10)

De maneira absolutamente conservadora, o teórico Emil Staiger se destacou no século XX por salientar que apenas Homero escreveu verdadeiros poemas épicos. Para ele, só vemos a essência da poesia épica em Homero e tudo aquilo que se produziu mais tarde são meras imitações da verdadeira épica pura:

Homero es el único poeta en que la esencia de lo épico aparece todavía en cierto modo pura. Después de él, una manifestación pura de lo épico ya no es posible, y esto por la sencilla razón de que la *Ilíada* y la *Odisea* y la totalidad del ciclo épico han llegado hasta nosotros y han servido de materia para una nueva actividad espiritual.<sup>221</sup> (STAIGER, 1967, p. 144)

Staiger vai ainda mais longe, ao sustentar que assim como um homem não pode voltar a ser criança, tampouco a humanidade pode tentar retroceder ao tempo de Homero que, para o teórico alemão, representa a etapa final de um

---

<sup>221</sup> Homero é o único poeta em que a essência do épico aparece ainda em certo modo pura. Depois dele, uma manifestação pura do épico já não é possível, e isto pela simples razão de que a *Ilíada* e a *Odisseia* e a totalidade do ciclo épico chegam até nós e serviram de matéria para uma nova atividade espiritual.

mundo épico transmitido através da oralidade. Staiger, no entanto, ignora toda a influência de Vigílio à épica culta espanhola e a renovação que o gênero sofreria.

Na mesma linha e ainda mais polêmico é Georges May, que sustenta que não só o romance nasceu da epopeia, como a própria História, ainda que a dívida dessa seja menor que a do romance com o gênero épico, por seu caráter de ficção (MAY, 1963, p. 75).

O *Cantar de Mío Cid* (1084), o *Poema de Fernán González* (1255) as *Mocedades de Rodrigo* (1360) são exemplos de cantares de gesta, que mostram como a épica também foi cultuada na Espanha medieval, direcionada primordialmente a classes mais populares, como as comédias seriam anos mais tarde: “We assume that the medieval Spanish heroic epic was primarily addressed to the people of the lower classes, although it might also have been sung in knightly or military-feudal circles.”<sup>222</sup> (VAQUERO, 1994, p. 146) Durante a Idade Média, com o advento do espírito cavaleiresco-feudal, alinhado ao impulso das primeiras nações, desenvolveu-se a epopeia medieval, também chamada de cantar de gesta.

Poucos poemas épicos da Espanha medieval sobreviveram. O *Poema de Fernán González*, por exemplo, só foi encontrado séculos depois e incompleto, com a incerteza quanto a sua publicação, autoria, etc. Tudo leva a crer que o cantor de gesta se desenvolveu muito mais na França do que na Espanha, o que levou críticos como Menéndez Pidal e Frank Pierce a verem a épica culta renascentista espanhola como herdeira de uma tradição francesa, em detrimento de uma clássica ou propriamente espanhola:

Solo cuando la ciencia moderna fue sacando a luz toda una literatura caballeresca de la edad media, se renovó completamente la crítica de la epopeya, distinguiendo con claridad dos categorías: de un lado una epopeya primitiva, más espontánea, de carácter popular, o mejor dicho, tradicional, como la *Ilíada* [...] de otro lado una epopeya más tardía, más docta y artificiosa, escrita en un estilo más personal y erudito;

---

<sup>222</sup> Nós supomos que o épico heroico espanhol medieval foi dirigido primeiramente aos povos das classes mais baixas, embora pudesse também ter sido cantado nos círculos cavaleirescos ou do militar-feudal.



por exemplo, la *Eneida*, la *Araucana* [...] <sup>223</sup> (MENÉNDEZ PIDAL, 1945, p. 15)

Frank Pierce segue a mesma linha de Menéndez Pidal, ao apresentar a épica culta espanhola como essencialmente diferente do poema homérico: “la épica literaria es radicalmente diferente de los poemas homéricos y de las sagas medievales [...] en cambio no difiere ni del *Poema del Cid* ni de la *Chanson de Roland*.” <sup>224</sup> (PIERCE, 1961, p. 227) <sup>225</sup>. Essa linha apresenta a poesia épica como herdeira mais próxima do cantar de gesta, que esses críticos apresentam como a “épica medieval” por excelência. Podemos acrescentar ainda a fala de Ernst Curtius, que segue a linha de Pierce e Menéndez Pidal, e que vê a épica culta italiana como herdeira direta da literatura francesa:

La literatura épica y novelística francesa fluye en ancho caudal hacia Italia, donde Ariosto la adapta a la brillante forma artística del Renacimiento. Pero ya en el siglo XIV, la primacía literaria había pasado a Italia: Petrarca, Bocaccio, el primer Renacimiento. Este Renacimiento actúa a su vez, como “italianismo”, sobre Francia, Inglaterra y España. <sup>226</sup> (CURTIUS, 1955, p. 59)

---

<sup>223</sup> Somente quando a ciência moderna foi revelando toda uma literatura cavaleiresca da idade média, renovou-se completamente a crítica da epopeia, distinguindo com clareza duas categorias: de um lado uma epopeia primitiva, mais espontânea, de caráter popular, ou melhor dito, tradicional, como a *Ilíada* [...] de outro lado uma epopeia mais tardia, mais douta e artificiosa, escrita em um estilo mais pessoal e erudito; por exemplo, a *Eneida*, a *Araucana*.

<sup>224</sup> A épica literária é radicalmente diferente dos poemas homéricos e das sagas medievais [...] por outro lado não difere nem do *Poema do Cid* nem da *Chanson de Roland*.

<sup>225</sup> Essa tese de que a épica espanhola tem uma clara relação e continuidade com as canções de gesta francesas, especialmente com *La chanson de Roland* (século XI) foi também defendida pelo filólogo Gaston Paris, como explicita Ramón Menéndez Pidal, em *La epopeya castellana a través de la literatura española*.

<sup>226</sup> A literatura épica e novelística francesa flui em largo caudal rumo à Itália, onde Ariosto a adapta à brilhante forma artística do Renascimento. Mas já no século XIV, a primazia literária havia passado à Itália: Petrarca, Bocaccio, o primeiro Renascimento. Este Renascimento atua ao mesmo tempo, como italianismo, sobre a França, Inglaterra e Espanha.

Tal ideia se mostra infundamentada e facilmente rebatível, já que acaba por excluir a consciência e leitura aprofundada que os eruditos renascentistas mantinham dos clássicos, pois como afirma Javier Huerta Calvo:

Nada tiene que ver con el *cantar de gesta* medieval el *poema épico* renacentista, pues las raíces sociopolíticas que sustentaban a aquel han desaparecido para entonces, quedando el género en manos de autores cultos, que componen largos poemas, de índole narrativa y heroica, acerca de los pueblos antiguos y los pueblos de reciente conquista.<sup>227</sup> (HUERTA CALVO, 1994, p. 153)

Como Javier Huerta Calvo, Antonio Prieto (1980, p. 117) explica que o termo “culto” destaca o fato de que o autor “se immortaliza” e também “inmortaliza”, diferentemente do caráter anônimo que vigorava nas épicas medievais. Tanto Pierce como Menéndez Pidal parecem desprezar o caráter popular que a épica medieval apresentava, isto é, as raízes socioculturais que fomentaram seu aparecimento são bastante diferentes do contexto renascentista, quando o gênero épico esteve nas mãos de autores cultos, que compunham longos poemas que narravam tanto feitos heroicos antigos, bem como recentes.

Pedro Ruiz Pérez (2010) além de observar uma diferenciação entre as épicas cultas e os poemas homéricos, também propõe um contraponto entre a epopeia culta, que pouco a pouco, obedecendo à demanda no Século de Ouro, dá lugar a uma épica religiosa, de caráter didático e doutrinal – com Blasco e Valdivieso –, e a uma fábula mitológica, que chega por vezes a adquirir traços burlescos – com Góngora e Miguel de Barrios.

No final dos anos noventa do século XX, Lara Garrido (1999), diferentemente dos autores citados acima, propõe uma análise do gênero épico que se distancia de interpretações socioculturais e parte de um princípio de que

---

<sup>227</sup> Nada tem a ver com o cantar de gesta medieval o poema épico renascentista, pois as raízes sociopolíticas que sustentavam aquele desapareceram naquele momento, ficando o gênero em mãos de autores cultos, que compõem longos poemas, de índole narrativa e heroica, sobre os povos antigos e os povos de recente conquista.

a épica está dotada de sua própria hermenêutica e, pois, “especializa las respuestas, en su concreta dinámica interna (tanto de técnicas como de exigências de lectura en su horizonte recepcional).”<sup>228</sup> (LARA GARRIDO, 1999, p. 30) e foca na utilização de recursos como a alegoria e a autobiografia na organização narrativa das épicas. Esse ponto de vista de Lara Garrido, no entanto, não será utilizado nesta tese.

Ainda que o gênero épico tenha sido amplamente usado pelos escritores do período, para muitos teóricos e críticos da literatura posteriores ao século XVIII o contemporâneo desenvolvimento da novela e do romance se mostrou mais importante para a literatura, pois mirava rumo a um futuro, diferentemente da épica, voltada para o passado, como está claro nessa fala de Dámaso Alonso:

Mientras que la novela que nace por la misma época pero que miraba limpiamente al futuro, resulta un enorme éxito y tiene la portentosa floración que en toda su pujanza llega hasta nuestros días, el poema épico renacentista, rechinante de antiguallas, arqueológicamente en suma, es flor de un día.<sup>229</sup> (DÁMASO ALONSO *apud* LARA GARRIDO, 1999, p. 12)

Também na contramão de Dámaso Alonso vai Gilbert Highet, teórico escocês e uma das maiores autoridades de literatura clássica do século XX. Para Highet, ainda que a influência clássica seja notória e predominante nas épicas dos séculos XVI e XVII, os escritores não foram simples copiadores, pois houve variedade de estilo e em literatura sempre deve ser levado em conta o componente criativo: “La influencia clásica, en cada uno de estos poemas, lo penetra todo. No es predominante en todos ellos, pero sí es uno de los

---

<sup>228</sup> Especializa as respostas, em sua concreta dinâmica interna (tanto de técnicas quanto de exigências de leitura em seu horizonte de recepção).

<sup>229</sup> Enquanto que o romance nasce pela mesma época mas que apontava limpiamente ao futuro, resulta em um enorme sucesso e tem a mais portentosa floração que em toda sua pujança chega até nossos dias, o poema épico renascentista, chiante de velharias, arqueologicamente em suma, é flor de um dia.

principales supuestos, sin el cual no se pueden entender.”<sup>230</sup> (HIGHET, 1954, p. 232).

Para Highet, ainda que vários episódios e personagens tenham sido verdadeiramente inspirados na *Ilíada*, na *Odisseia* e na *Eneida*, entre outros, muitos poetas seiscentistas possuíam criatividade e imaginação suficientes que fizeram com que suas obras tivessem a força que o gênero precisa. Para tal, fazia-se necessário compreender a mitologia que o mundo greco-romano proporcionou, mas ao mesmo tempo refletir sobre a problemática de seu próprio presente para que o gênero não perdesse força:

A pesar de toda su deuda a los clásicos, los grandes poetas épicos del Renacimiento no fueron copistas. Sus poemas son todos diferentes uno de otro, y diferentes también de las epopeyas de Grecia y Roma. Para escribir una obra de magnitud heroica se necesita tal fuerza de espíritu, que únicamente los poetas vigorosamente originales y absolutamente individuales pueden salir airoso de la empresa. Pero la poesía épica necesita no solo fuerza, sino también riqueza. Para poder conseguir sus más exquisitos efectos, debe poseer imaginación suntuosamente variada o contenido filosófico profundo, o una y otra cosa.<sup>231</sup> (HIGHET, 1954, p. 257)

Na Espanha, mais de cento e cinquenta épicas foram publicadas ao longo do Século de Ouro. Uma das grandes razões para esse número foi o grande intercâmbio que os intelectuais espanhóis faziam na Itália, submetida à hegemonia do Império espanhol no século XVI. As epopeias de Homero e Virgílio eram lidas nos bancos das escolas e tinham fácil acesso, após a tradução ao espanhol feita por Gonzalo Pérez, em 1530. Além de Homero e Virgílio, Ludovico

---

<sup>230</sup> A influência clássica, em cada um destes poemas, penetra em tudo. Não é predominante em todos eles, mas sim é uma das principais substâncias, sem a qual não se pode entender.

<sup>231</sup> Apesar de toda sua dívida com os clássicos, os grandes poetas épicos do Renascimento não foram copistas. Seus poemas são todos diferentes um do outro, e diferentes também das epopeias da Grécia e de Roma. Para escrever uma obra de magnitude heroica é necessária tal força de espírito, que unicamente os poetas vigorosamente originais e absolutamente individuais possam sair garbosos da empreitada. Mas a poesia épica precisa não só de força, mas também de riqueza. Para poder conseguir seus mais exuberantes efeitos, deve possuir imaginação suntuosamente variada ou conteúdo filosófico profundo, ou uma e outra coisa.

Ariosto acabou por se transformar em um clássico poucos anos após sua morte em 1533 e o gosto pela épica se fortaleceu na Espanha. Como assinala Elizabeth Davis, os números são impressionantes:

There is a very considerable body of epic appearing in Spain and the colonies at this time: Pierce lists some 150 epics published in the seventeenth century alone, a figure that does not include reprintings or translations. Golden Age translations of classical epic (Homer, Virgil, Lucan) and of Renaissance “literary” epic (Sannazaro, Boiardo, Ariosto, Camões, Tasso, Tansillo) numbered approximately thirty.<sup>232</sup> (DAVIS, 2000, p. 03)

Segundo Otto Maria Carpeaux (2002, p. 62), até o final do século XVI, havia setenta edições italianas do *Orlando furioso*, de Ariosto, e traduções para todas as línguas europeias. Na Espanha, o texto rapidamente se transformou em um clássico e na épica culta mais lida pelos eruditos espanhóis. José Cebrian (1989) explica que a influência do texto de Ariosto ganhou força e se consolidou na Espanha da segunda metade do século XVI, graças, em grande medida, à tradução realizada por Jerónimo Ximénez de Urrea, em 1549. Os eruditos espanhóis apresentavam o texto de Ariosto como a *Eneida* do XVI e os poemas épicos que tomavam a epopeia italiana como modelo fizeram com que sua presença fosse sentida por mais de um século:

No puede olvidarse tampoco la réplica española del poema italiano, *La segunda parte del Orlando* (1554) de Nicolás Espinosa, inserta también en la corriente de exaltación nacional con Bernardo del Carpio como héroe hispano arquetípico. Obras de la categoría de *La Araucana* (primera parte, 1569) de Alonso de Ercilla, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega, o *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena acusan, en mayor o en menor grado, el influjo ariotesco.<sup>233</sup> (CEBRIÁN, 1989, p. 174)

<sup>232</sup> Há um corpus de épica muito considerável aparecendo na Espanha e suas colônias nesse tempo: Pierce lista cerca de 150 épicas publicadas apenas no século XVII, numa lista que não inclui reimpressões ou traduções. Traduções da Idade de Ouro da épica clássica (Homero, Virgílio, Lucano) e da épica literária renascentista (Sannazaro, Boiardo, Ariosto, Camões, Tasso, Tansillo) somam aproximadamente trinta.

<sup>233</sup> Não se pode ignorar tampouco a réplica espanhola do poema italiano, *La segunda parte del Orlando* (1554) de Nicolás Espinosa, inserida também na corrente de exaltação

Ao final do XVI, o modelo de Ariosto ganhou um concorrente de peso: a *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso, que diferentemente do caráter mais inovador de seu contemporâneo italiano, alinhava uma restauração de uma preceptiva classicista aristotélica, além do componente histórico-religioso, que tanto agradava o espírito contrarreformista que vigorava na Espanha. O modelo de poema amoroso e fantástico pouco a pouco se vê substituído por um de viés mais cristão e histórico. Veremos na seção dedicada à poesia épica de Lope de Vega como essa evolução também ocorreu em sua poesia culta, através de *La hermosura de Angélica* (1602) e *Jerusalén conquistada* (1609). Cristóbal de Mesa foi quem melhor seguiu o modelo de Tasso, com três importantes poemas: *Las navas de Tolosa* (1594); *La restauración de España* (1607); e *El patrón de España* (1612):

En España los poemas de “liberación” parecían ir tan bien a las liberaciones de los poetas y a los deseos de sus lectores que surgieron no pocos de ellos en la primera mitad del siglo XVII. Ciertamente que el terreno estaba bien abonado, pues [...] los españoles contaban ya con muchas epopeyas sobre su historia medieval y moderna; es decir, los poemas de tema histórico se encajaban perfectamente en sus gustos más arraigados. Además, como abundaban los poemas religiosos, la combinación de heroísmo y fe, tal como se daba en la historia de las Cruzadas, no podía menos de tener fácil aceptación en el Siglo de Oro.<sup>234</sup> (PIERCE, 1961, p. 173)

---

nacional com Bernardo del Carpio como herói hispano arquetípico. Obras da categoria de *La Araucana* (primeira parte, 1569) de Alonso de Ercilla, *Las lágrimas de Angélica* (1586) de Luis Barahona de Soto, *La hermosura de Angélica* (1602) de Lope de Vega, ou *El Bernardo* (1624) de Bernardo de Balbuena acusam, em maior ou menor grau, a influência ariotesca.

<sup>234</sup> Na Espanha os poemas de “liberação” pareciam ir tão bem às liberações dos poetas e aos desejos de seus leitores que surgiram não poucos deles na primeira metade do século XVII. Certo que o terreno estava bem estabelecido, pois [...] os espanhóis contavam já com muitas epopeias sobre sua história medieval e moderna; ou seja, os poemas de tema histórico se encaixavam perfeitamente em seus gostos mais arraigados. Além disso, como abundavam os poemas religiosos, a combinação de heroísmo e fé, tal como se dava na história das Cruzadas, não podia menos que ter fácil aceitação no Século de Ouro.

Além da recepção que *Orlando furioso* e *Gerusalemme liberata* obtiveram, são fundamentais nesse período as traduções de obras de Homero, Virgílio e Lucano, por exemplo. O caso mais emblemático remete a Gonzalo Pérez, secretário real nos governos de Carlos I e Felipe II, que em 1550 traduziu pela primeira vez a *Odisseia* para o castelhano (1989, p. 173) do original no grego. A obra conseguiu tanto sucesso a ponto de ser reeditada em 1553, 1556 e 1562. Ao mesmo tempo, a *Farsalia*, de Lucano, foi traduzida em prosa por Martín Lasso de Oropesa em 1541 e ganhou várias reedições até 1578.

Ao mesmo tempo, Pedro Piñero Ramírez (1992, p. 161) destaca que a maturidade que a língua espanhola adquiria também fez com que a épica culta se transformasse em um gênero que servia como enciclopédia do conhecimento da época.

Para Antonio Prieto, a base do poema épico apresenta um verso que canta o herói e suas façanhas, através de um ponto de partida homérico, alinhado à normativa aristotélica, mas já sem seguir a estrutura de transmissão oral, como os cantares de gesta cumpriam:

Dividida en cantos, tiene un inicio ritual clásico conteniendo la proposición del argumento, la invocación a las Musas y la dedicatoria al mecenas, y esos cantos se escriben en la tan renacentista forma de la octava toscana.<sup>235</sup> (PRIETO, 1980, p. 118)

Para Menéndez Pelayo (1972), nos séculos XVI e XVII dominaram duas grandes vias de pensamento sobre a poesia épica: a **histórica**, representada principalmente por *La Carolea* (1560), de Jerónimo Sempere; *Carlo famoso* (1565), de Luiz Zapata; *La Araucana* (1569), de Ercilla; e *La Austriada* (1584), de Juan Rufo; e a novelesca ou **fantástica**, cujas principais obras pertencem principalmente ao XVII, com os trabalhos de Lope de Vega e *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles* (1624), de Bernardo de Balbuena.

---

<sup>235</sup> Dividida em cantos, tem um início ritual clássico contendo a proposição do argumento, a invocação às Musas e a dedicatória ao mecenas, e esses cantos se escrevem na tão renascentista forma da oitava toscana.

Sobre a métrica usada pelos escritores de poesia épica, Frank Pierce (1961) destaca que houve uma preponderância da oitava real, que se ajustava perfeitamente ao verso hendecassílabo. O teórico destaca a fala de Velázquez, de que a oitava parecia ser inseparável da boa poesia, assim como o verso hendecassílabo. O trabalho historiográfico de Pierce, fundamental para qualquer estudioso da épica culta espanhola, mostra-nos, ao mesmo tempo, que ainda que as oitavas reais tenham predominado entre os autores espanhóis, esse não foi o único modelo empregado de composição poética. Em relação ao metro, veremos, ao analisar a épica de Lope de Vega, que o *Isidro*, por exemplo, foi composto em quintilhas. Outros autores escreveram suas epopeias em redondilhas, como Juan Antonio de Vera y Figueroa, em *El Fernando, o Sevilla restaurada* (1632). Outrossim, *La Gatomaquia* (1634), também de Lope de Vega, e *Fragmentos de Adonis* (1619), de Pedro Soto de Rojas, estão escritos em silvas, um esquema bastante comum na Espanha e que explicaremos ao analisar *La Gatomaquia*.

Mas qual era o público leitor dessas épicas e qual a consequente motivação para escrevê-las? Para o hispanista francês, Maxime Chevalier, o gênero triunfou muito em conta do nacionalismo que a Corte espanhola tentava impor e o público era prioritariamente formado por eruditos e cavalheiros, que se sentiam honrosamente representados:

La epopeya moderna ocupó preeminente lugar en la cultura española del Siglo de Oro. Por corresponder al triunfante nacionalismo español del siglo XVI, por satisfacer al anhelo de ver celebradas en versos las hazañas de capitanes y conquistadores, gustó a un extenso público en el que debieron predominar los caballeros. Por la materia histórica que trataba interesó a los cronistas de España y de América. Por el valor reconocido al género, por la abundancia de recursos retóricos que manejaba, por la cantidad de sentencias que ofrecía, apasionó al público de los dotos.<sup>236</sup> (CHEVALIER, 1976, p. 90)

---

<sup>236</sup> A epopeia moderna ocupou preeminente lugar na cultura espanhola do Século de Ouro. Por corresponder ao triunfante nacionalismo espanhol do século XVI, por satisfazer ao desejo de ver celebradas em versos as façanhas de capitães e conquistadores, agradou a um extenso público no que deveram predominar os cavalheiros. Pela matéria histórica que tratava interessou aos cronistas da Espanha e da América. Pelo valor reconhecido ao gênero, pela abundância de recursos retóricos



Os fatores extraliterários tiveram um papel crucial no desenvolvimento do gênero épico. Se for bem verdade que nem sempre a temática histórica e religiosa foi o centro dessas narrativas, e foram várias as épicas cujo centro era o componente fantástico, não se pode negar o efeito histórico e social absorvido pelo gênero na Espanha, como afirma o hispanista irlandês, Frank Pierce, que segue a linha de raciocínio apontada acima, de Maxime Chevalier:

Y así la épica absorbió, con avidez lucanesca, temas poéticos, como las hazañas de Carlos V, las conquistas de Cortés, la batalla de Lepanto, la rebelión y expulsión de los moriscos. No por eso el poeta español desvió la mirada de su pasado antiguo o medieval; y así cantó la épica a Escipión y Numancia, los hechos de la Reconquista, sobre todo de Fernando III el Santo, y sus viejos héroes (Pelayo, el Cid, Bernardo del Carpio).<sup>237</sup> (PIERCE, 1961, p. 215)

O sentimento de orgulho nacional era crescente, mas precisava de um impulso cada vez maior para fazer com que os Austrias contassem sempre com o apoio popular. Para tal, em 1629, por exemplo, o frei Benito de Peñalosa y Modregón publicou um livro com as cinco excelências do espanhol que faziam com que o Império se expandisse a passos largos. Os espanhóis eram considerados por ele:

1 – Como campeones y defensores del Catolicismo; 2 – Como cultivadores de la ciencia y de la poesía; 3 – Como conquistadores de pueblos y colonizadores de mundos; 4 – Como representantes genuinos de la pureza de la raza y de la nobleza secular; 5 – Como ricos en oro y plata y, en

---

que utilizava, pela quantidade de sentenças que oferecia, apaixonou o público dos doutos.

<sup>237</sup> E assim a épica absorveu, com avidez lucanesca, temas poéticos, como as façanhas de Carlos V, as conquistas de Cortés, a batalha de Lepanto, a rebelião e expulsão dos mouros. Não por isso o poeta espanhol desviou a mirada de seu passado antigo ou medieval; e assim cantou a épica a Escipión e Numancia, os feitos da Reconquista, sobretudo de Fernando III o Santo, e seus velhos heróis (Pelayo, o Cid, Bernardo del Carpio).

consecuencia como liberales y magnánimos, más que otros algunos.<sup>238</sup> (PEÑALOSA Y MONDRAGÓN, 1629, p. 02)

Além do sentimento nacionalista, Maravall (1980) argumenta que, durante o final do XVI e ao longo do XVII, a arte funcionava predominantemente como um instrumento operativo. Em outras palavras, as manifestações artísticas, alinhadas aos Austrias objetivavam condicionar a visão das pessoas para conservar a organização social. Isso fica claro no teatro de Lope de Vega, por exemplo, com obras como *Fuenteovejuna*, que elogiavam explicitamente à Corte, mas mais claro ainda com o gênero épico:

El barroco no es un racionalista, pero, emparentado, por época y por los objetivos a alcanzar, con el pensamiento racionalista, se sirve de procesos parcialmente racionalizados, de las creaciones técnicas y calculadas que de ellos derivan, para alcanzar el dominio práctico de la realidad humana y social sobre la que quiere operar.<sup>239</sup> (MARAVALL, 1980, p. 146)

É evidente que um dos componentes das obras literárias nessa época é a liberdade do artista. No entanto, a influência e, em grande medida, o mandato dos governantes e da Igreja foram decisivos na escolha do gênero literário e na temática do Século de Ouro. Como destaca Hauser: “La cultura del Barroco se hace cada vez más una cultura autoritaria de Corte”<sup>240</sup> (HAUSER, 1968, p. 625). E para atender a Corte, a temática horaciana do *delectare-docere* se mostra insuficiente – não irrelevante, pois é um dos componentes – e a literatura – especialmente a épica –, introduz um outro ponto crucial para a época: ‘mover’. Conforme aponta José Antonio Maravall, a arte poderia, segundo vários autores, ensinar e mover, ou melhor, dirigir uma opinião na direção desejada, pues “solo

---

<sup>238</sup> 1. Como campeões e defensores do Catolicismo; 2. Como cultivadores da ciência e da poesia; 3. Como conquistadores de povos e colonizadores de mundos; 4. Como representantes genuínos da pureza da raça e da nobreza secular; 5. Como ricos em ouro e prata e, em consequência como liberais e magnânimos, mais que outros.

<sup>239</sup> O barroco não é um racionalista, mas, emparentado, por época e pelos objetivos a alcançar, com o pensamento racionalista, serve-se de processos parcialmente racionalizados, das criações técnicas e calculadas que deles derivam, para alcançar o domínio prático da realidade humana e social sobre a que quer operar.

<sup>240</sup> A cultura do Barroco se torna cada vez mais uma cultura autoritária de Corte.

así se consigue arrastrar al individuo, suscitando su adhesión a una actitud determinada, y solo por esa vía se logra mantenerlo solidario de la misma.”<sup>241</sup> (MARAVALL, 1980, p. 174)

Portanto, como Sérvio já havia analisado, no final do século V, ao comentar a *Eneida*, de Virgílio: a épica é a forma de poesia mais estritamente ligada a uma elite aristocrática e funciona, portanto, como o gênero ideal para a corte. Para cantar as armas e o Varão, tomar Virgílio como caminho era, pois, o modelo que Esther Lacadena afirma para o XVI, mas que também prolongamos para o XVII:

La épica renacentista tuvo en la *Eneida* el punto de referencia ineludible. Personajes, hechos, pensamientos, comparaciones y alusiones proporcionaban el elemento clásico indispensable en todo poema. Los autores que tenían entre manos la elaboración de un poema épico “cantarían” las “armas” y los “varones” en su intento de seguir la huella del poeta latino.<sup>242</sup> (LACADENA, 1980, p. 125)

Ainda que o Império de Carlos I da Espanha – ou V do Sacro Império Romano Germânico – estivesse em plena expansão, a ideia de uma monarquia unívoca era ainda nova em toda a Espanha. Dessa forma, a narrativa épica servia, também, como uma aliada para o recente império espanhol:

By the reign of Charles V, the imperial administration and its bureaucracy were much stronger and more organized, but the notion of Spain as an imperial power was still somewhat new and awkward. This book focuses on the decision of five authors, each of whom represented the interests of imperial Spain to one degree or another, to use the epic genre as a vehicle for the construction of an imagined ethnic and political identity for Spain,

---

<sup>241</sup> Somente assim se consegue arrastar o indivíduo, suscitando sua adesão a uma atitude determinada, e só por essa via se consegue mantê-lo solidário da mesma.

<sup>242</sup> A épica renascentista teve na *Eneida* o ponto de referência inevitável. Personagens, feitos, pensamentos, comparações e alusões proporcionavam o elemento clássico indispensável em todo poema. Os autores que tinham em mãos a elaboração de um poema épico “cantariam” as “armas” e os “varões” em sua tentativa de seguir a marca do poeta latino.

metonymically represented by the ascendant Castilian monarchy and its elites.<sup>243</sup> (DAVIS, 2000, p. 11)

Não só a literatura estava aliada do império espanhol, como outras manifestações artísticas também. Havia uma cumplicidade entre diversos artistas, ao ponto de que o pintor Francisco Pacheco dedicasse a Lope de Vega, no prólogo da *Jerusalén conquistada*, palavras das mais elogiosas, ao perceber que sua poesia épica traduzia muito de seus ideais:

Más en las obras de Lope de Vega, vemos en la facilidad de su vena el natural grande, en la abundancia de sus escritos la mucha imaginativa, en los nervios y disciplina de sus versos el entendimiento y arte tan juntos, tan perfectos, que tendría por osado a quien juzgase sin temor grande, cual parte de estas es más excelente.<sup>244</sup> (PACHECO, 1954, p. 15)

Não em vão, se passeamos pelas salas dedicadas à pintura barroca do Museu do Prado, em Madri, percebemos imediatamente a enorme quantidade de quadros que retratam os grandes monarcas espanhóis. Ainda no século XVI, o pintor italiano, Tiziano Vecellio, retratava o imperador Carlos I – ou V – como um guerreiro imponente, símbolo de uma política expansionista, em um século no qual a épica ganhava força:

---

<sup>243</sup> No reinado de Carlos V, a administração imperial e sua burocracia eram muito mais fortes e organizadas, mas a noção da Espanha como potência imperial ainda era algo novo e desorganizado. Este livro centra-se na decisão de cinco autores, cada um dos quais representou os interesses da Espanha imperial em um grau ou outro, de usar o gênero épico como um veículo para a construção de uma identidade étnica e política imaginada para a Espanha, metonimicamente representada pela ascendente monarquia castelhana e suas elites.

<sup>244</sup> Mais nas obras de Lope de Vega, vemos na facilidade de sua veia o natural grande, na abundância de seus escritos a muito imaginativa, nos nervos e disciplina de seus versos o entendimento e arte tão juntos, tão perfeitos, que tomariam por ousado a quem julgasse sem temor grande, qual parte destas é mais excelente.



Carlos V en la Batalla de Mühlberg (1548)  
TIZIANO, VECELLIO DI GREGORIO  
Fonte: Museo Nacional del Prado

Como o ideal de poder e expansão se mantinha, vejamos como Felipe II, Felipe III e Felipe IV encomendaram de Rubens e Velázquez – dois ícones da pintura barroca – quadros em que fossem retratados ao estilo de Carlos V:



Felipe II a caballo (1629-1640)  
VELÁZQUEZ, DIEGO  
Fonte: Museo Nacional del Prado



Felipe III, a caballo (1635)  
RUBENS, PEDRO PABLO  
Fonte: Museo Nacional del Prado



Felipe IV, a caballo (1635)  
VELÁZQUEZ, DIEGO  
Fonte: Museo Nacional del Prado

Pacheco salienta ainda aquilo que ressaltamos anteriormente: o fato de alguns artistas terem de se desculpar por não produzir uma arte estritamente aliada ao império, como o fez Garcilaso de la Vega. O pintor não o perdoa e ressalta que Lope de Vega, sim, foi quem soube usar o verso hendecassílabo para os fins que este deve ter:

[...] aunque a Garzilaso de la Vega se le deu ela gloria de los primeros versos Endecasilabos que huuo en España buenos, fue aquello tan poquito que no pudo seruir de mas que dar noticia, que se podria aquistar aquel tesoro. Pero el que verdaderamente lo gano, y lo posee es Lope de Vega.<sup>245</sup> (*ibidem*, p. 16)

Na literatura, Davis (2000) destaca que embora a influência de Ariosto e Tasso tenha sido bastante significativas, como destacamos através da fala de Menéndez Pelayo (1972), é Virgílio o modelo de como utilizar a épica como uma imagem do Império: “From Virgil, writers like Alonso de Ercilla, Cristóbal de

<sup>245</sup> Ainda que a Garcilaso de la Vega ela lhe deu glória dos primeiros versos hendecassílabos que houve na Espanha bons, foi aquilo tão pouquinho que não pode servir mais que para dar notícia, que se poderia conquistar aquele tesouro. Mas o que verdadeiramente o ganhou, e o possui é Lope de Vega.

Virués, and Lope de Vega learned the boundless dimension of epic time and the literary devices for connecting a contemporary state to an immemorial past.”<sup>246</sup> (DAVIS, 2000, p. 12). Virgílio, a partir de uma leitura ideológica e política que objetivava a moralização, seguiu como exemplo, ao propor uma épica fundamentada no elogio da virtude de Augusto. As épicas do Século de Ouro deveriam também seguir a linha de Virgílio para representar o Império construído pelos Austrias em Flandres, na Lombardia, no Mediterrâneo e na América.

Portanto, fica claro que a espinha dorsal do gênero épico na Espanha é a cultura humanística, levada para a Espanha da Itália, com Ariosto e Tasso como principais pilares, e o processo de expansão política, idealizado pelo Império. Em outras palavras, como sintetiza Giovanni Caravaggi (1974): modelo clássico renovado na Itália de um lado e temática nacionalista de outro: “[...] rappresentano le duplici fondamenta del genere, su cui si elevano, con un vasto materiale di luoghi comuni, di repertori facilmente mutuabili e di situazioni ricorrenti, i numerosi poemi di questa ricca stagione letteraria.”<sup>247</sup> (CARAVAGGI, 1974, p. 135). O componente político e o modelo virgiliano não exclui, dessa forma, as influências italianas. Pelo contrário, o Século de Ouro bebeu em diversas fontes, o que fez com que não houvesse uma unidade, mas vários estilos concomitantemente.

O modelo virgiliano se encaixava perfeitamente pelo componente político que, como destacamos acima, foi de extrema importância se tomamos a épica como um gênero que responde a uma demanda social. Ao mesmo tempo podemos dividir a obra de Virgílio, seguindo a linha herdada da retórica clássica, em três grandes frentes: humilde (*Bucólicas*); mediano (*Geórgicas*) e sublime (*Eneida*). Esse modelo medieval, denominado *Rota Virgilii*, deixou marcas, como afirma Cacho Casal (2002), na literatura renascentista e barroca. Para tratar de temas complexos – ou sublimes – a *Eneida* era o modelo principal e Virgílio o

---

<sup>246</sup> De Virgílio, escritores como Alonso de Ercilla, Cristóbal de Virués e Lope de Vega aprenderam a dimensão ilimitada do tempo épico e os dispositivos literários para ligar um estado contemporâneo a um passado imemorial.

<sup>247</sup> Constituem a dualidade do gênero, em que se levantam com um farto material de clichês, de repertório facilmente modificável e de situações recorrentes, os numerosos poemas desta rica época literária.

grande poeta a ser imitado. No estudo crítico sobre *Os Lusíadas* e o estilo épico de uma forma geral, Manuel de Faria e Sousa diria que “Todo el mundo está llano en que Virgilio es el verdadero poeta, luego quien más se apartare de su modo lo será menos.”<sup>248</sup> (FARIA E SOUSA, 1972 [1639], p. 67)

Além de Virgílio, como destacaremos na seção sobre Lope, o modelo de Camões, mais recente, e eficiente, sintetizava aquilo que João Figueiredo (2003, p. 43) chama de “Poesia como companheira dos acampamentos militares”. Para o autor, assim como Virgílio, Camões soube aliar **armas e letras**<sup>249</sup>:

São várias as passagens em que Camões defende a associação entre as armas e as letras, e é habitual considerar que, no deprimentíssimo estado em que Portugal se encontrava na segunda metade do século XVI, *Os Lusíadas* dão voz ao poeta melancólico e excessivamente lúcido que, olhando em volta, pretende constituir um paradigma de virtudes a seguir, enunciando pateticamente na primeira pessoa os requisitos cumpridos os quais um herói se constitui de pleno direito [...] Para Camões, também Homero é o responsável pelas conquistas de Alexandre, mas é a dimensão autobiográfica do poema que vai fundir Homero e Alexandre numa só figura que dissipa completamente a distinção entre sujeito e objeto. (*ibidem*, p. 43)

Veremos, ao analisar sobretudo a *Jerusalén conquistada*, de Lope de Vega, como o autor madrilenho se inspirou em grande medida no modelo de Virgílio e de Camões, para desenvolver uma epopeia que, segundo seus planos, seria a poesia definitiva do povo espanhol.

---

<sup>248</sup> Todo mundo está cansado de saber de que Virgílio é o verdadeiro poeta, de modo que quem se afastar de seu modo será menos.

<sup>249</sup> Importante destacar o imponente discurso que o Dom Quixote faz no capítulo XXXVIII da obra, “Que trata del curioso discurso que hizo don Quijote de las armas y las letras”, que demonstra como o assunto continuou em voga no XVII, já que a publicação da obra é de 1605.



## 5. Um estudo de caso: Lope de Vega como poeta épico espanhol

Lope de Vega publicou ao menos sete épicas cultas catalogadas até então pelos historiadores da literatura do Século de Ouro: *La dragontea* (1598), *Isidro* (1599), *Las fiestas de Denia* (1599), *La hermosura de Angélica* (1602), *Jerusalén conquistada* (1609), *Corona trágica* (1627) e *La Gatomaquia* (1634), fruto de um desejo do autor de também produzir um gênero que ainda estava em voga no Século XVII e de se manter como grande protagonista da literatura de seu tempo. Como destaca Rodrigo Cacho Casal: “Todo poeta que se preciara de tal nombre soñaba con componer la gran épica de su tiempo, para poder ser el nuevo Homero o el nuevo Virgilio de España.”<sup>250</sup> (CACHO CASAL, 2012, p. 08). Márquez Villanueva (1995, p. 549) aponta também que após a primeira parte do *Quijote*, de Cervantes, e das duas partes do *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, Lope viu no gênero épico uma válvula de escape para permanecer como um dos grandes autores eruditos de seu tempo, já que as comédias eram vistas como o gênero mais popular.

Ao mesmo tempo, Lope nunca havia almejado ser um dramaturgo erudito e se propôs a escrever peças de teatro que agradassem o público, o que fez com que adquirisse enorme fama ainda em vida. No entanto, acreditou que poderia ser um grande poeta culto e, conseqüentemente, épico. O escritor madrilenho produzia comédias, como ele mesmo dizia, em menos de vinte e quatro horas. Já, para escrever um poema épico, precisava de muito mais, o que lhe motivava e mostrava o interesse que sempre teve pela poesia épica:

Las obras épicas se desvelaron durante muchas horas, mientras que le bastaban “horas veinticuatro” para pasar una comedia “de las Musas al teatro”. Sin género alguno de duda podemos afirmar que su gran amor de poeta fue la poesía épica, la épica en la acepción más egregia de la palabra: por sus grandes vuelos y voz sonora, porque canta los temas eternos de la humanidad. Lope estimó siempre en más sus obras épicas y

---

<sup>250</sup> Todo poeta que se prezasse de tal nome sonhava em compor a grande épica de seu tempo, para poder ser o novo Homero ou o novo Virgílio da Espanha.

narrativas que su lírica y su dramática. Sin embargo, esos poemas épicos tuvieron poco éxito y ha sido preciso llegar a nuestros días para que se valorase justamente su importancia y mérito.<sup>251</sup> (BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 73)

Embora Lope tenha produzido uma grande quantidade de epopeias, esses textos são colocados, muitas vezes, em segundo plano em relação às suas comédias. No entanto, como afirma Antonio Carreño, a épica era vista no XVII como um gênero sério que tentava, ao lado da tragédia, compreender a própria realidade e os problemas existenciais:

Pese a tal estimativa, el género se consideró, a la par con la tragedia, como la forma más eminente y capaz de compendiar la experiencia humana [...] La epopeya superaba todos los géneros líricos colocando en su cima a Virgilio como un gran modelo. De hecho, el iniciarse, clasificarse y definirse uno como poeta épico era una forma de consagración y, sobre todo, de ponerse a la sombra o a la altura de los grandes poemas clásicos.<sup>252</sup> (CARREÑO, 2005, p. 14)

Sabe-se que Lope era muito vaidoso para deixar que outros autores tivessem mais fama em algum gênero literário e foi com esse interesse que o autor se imbuíu das doutrinas de Torquato Tasso, principalmente no fundamental *Discurso del poema heroico*, como afirma Micó (1998). Segundo Mercedes Blanco, o poema épico era visto em toda a Europa do XVI e do XVII como um gênero no qual apenas grandes escritores poderiam se arriscar: “El poema épico

---

<sup>251</sup> As obras épicas se revelaram durante muitas horas, enquanto que lhe bastavam “horas vinte e quatro” para passar uma comédia “das Musas ao teatro”. Sem nenhuma dúvida podemos afirmar que seu grande amor de poeta foi a poesia épica, a épica na acepção mais egrégia da palavra: por seus grandes voos e voz sonora, porque canta os temas eternos da humanidade. Lope estimou sempre mais suas obras épicas e narrativas que sua lírica e sua dramática. Entretanto, esses poemas épicos tiveram pouco sucesso e foi preciso chegar a nossos dias para que se valorizasse justamente sua importância e mérito.

<sup>252</sup> Apesar de tal estimativa, o gênero foi considerado, ao lado da tragédia, como a forma mais eminente e capaz de compendiar a experiência humana [...] a epopeia superava todos os gêneros líricos colocando em seu cume Virgílio como um grande modelo. De fato, o começar-se, classificar-se e definir-se um como poeta épico era uma forma de consagração e, sobretudo, de colocar-se à sombra ou à altura dos grandes poemas clássicos.

es en la Europa renacentista, en el ámbito de las lenguas románicas, una especie de Grial a cuya zaga se lanzan los escritores de mayor ambición o talento, con éxito improbable o desigual.”<sup>253</sup> (BLANCO, 2012, p. 11). Lope já havia conquistado o público com seu novo modelo de fazer comédia, através da estruturação de três atos, mas faltava conquistar definitivamente o público erudito. Não havia outro caminho que o de se aventurar pela épica, ainda que não fosse o gênero no qual Lope se sentia mais à vontade:

Lope, por un lado, quiere sorprender no tanto a las gentes del pueblo – ya ganadas por sus comedias y sus romances – como al público de nobles amantes de la poesía, a doctos y a poetas como don Luis de Góngora. En todos los sentidos quiere vivir y ganar un plano social y literario más elevado.<sup>254</sup> (OROZCO DÍAZ, 1973, p. 85)

Para Russel Sebold (1970, p. 220), ainda que muitos escritores tenham tentado se distanciar das regras impostas através de tratados poéticos, ao fim e ao cabo, eles acabavam seguindo esses preceitos de alguma forma. Isto posto, verificaremos neste capítulo se Lope de Vega se aproxima ou se distancia das teorias que apresentamos ao princípio em suas epopeias, já que como afirma José Cebrián (1989, p. 75) as normas aconselhadas pelos preceptores não foram sempre seguidas à risca. Para Antonio Prieto (1980, p. 70), o gênero épico do final do XVI e do XVII foi marcado pela permeabilidade e contaminação e, principalmente, por um movimento “descanonizador” em diversos autores. Isto posto, apresentaremos seus sete grande projetos épicos, cuja análise em

---

<sup>253</sup> O poema épico na Europa Renascentista, no âmbito das línguas românicas, uma espécie de Graal à qual se lançam os escritores de maior ambição ou talento, com êxito improvável ou desigual.

<sup>254</sup> Lope, por um lado, quer surpreender não tanto as pessoas do povoado – já angariadas por suas comédias e seus romances (poemas de versos octossílabos) – como o público de nobres amantes da poesia, doutos e poetas como dom Luis de Góngora. Em todos os sentidos quer viver e ganhar um plano social e literário mais elevado.

conjunto é inédita entre os hispanistas brasileiros<sup>255</sup>, e cotejaremos esses textos com a teoria e crítica do Século de Ouro espanhol.

### 5.1 *La dragontea* (1598)

Em novembro de 1597, Felipe II ordenou que todos os teatros fossem fechados, em homenagem à morte de sua filha, a infanta Catalina. O decreto temporário e previsto pela população foi ainda mais duradouro, pois em maio de 1598, Felipe II publicou uma real distinção que proibia a representação de comédias, motivado principalmente pela polêmica instaurada pelos moralistas, que viam nessas representações um atentado aos bons costumes da Corte. Esse decreto vigorou até abril de 1599, num período de quase dois anos. Durante esse período, Lope pôde se distanciar, em alguma medida, das comédias e se dedicar à poesia épica. Lope pretendia ganhar status de poeta culto e, pois, também se destacar em relação ao rival, Góngora, que gozava de certa fama entre os eruditos e a corte espanhola.

Durante esse hiato, Lope também traçou o plano de publicar seus primeiros livros, pois, como comediógrafo, seus textos haviam conquistado fama e caído no gosto popular, mas alguns deles só seriam impressos em 1603 e fora de seu controle, como constata Grazia Profeti (2004). Sua primeira publicação aconteceu em 1598, com a novela pastoril, *La Arcadia*, obra que também obteve ampla aprovação, assim como suas comédias, e alcançou o impressionante número de trinta edições ao longo do século XVII.

No mesmo ano da publicação de *La Arcadia*, o aparecimento de *La dragontea* não foi bem recebido por diversos intelectuais. O primeiro deles, Antonio de Herrera y Tordesillas, famoso historiador e cronista das Índias, não permitiu que o livro fosse impresso em Madri, sob o argumento de que o autor narrava alguns episódios sem exatidão. O problema se dava por vários motivos,

---

<sup>255</sup> Na elaboração definitiva do projeto, verificamos que ainda não há tese de doutoramento que trate da poesia narrativa de Lope.

a saber, primeiramente porque Antonio de Herrera era historiador e não estava preocupado com conceitos de ficção ou verossimilhança; outrossim, porque Lope se arriscou a contar uma história que, como detalharemos, narrava fatos relativamente coetâneos, o que fazia com que alguns intelectuais vislumbrassem um caráter leviano na obra. Com toda essa censura, Lope teve de deslocar-se a Valência para poder, finalmente, imprimir *La dragontea*. Herrera inclusive relatou à Corte o sucedido:

Antonio de Herrera dijo: que Lope de Vega compuso un libro llamado la *Dragontea*, en que se contiene lo sucedido a Francisco Draque quando fue resistido en Tierra Firme siendo Capitán general don Alonso de Sotomayor, a donde cuenta aquel suceso muy en contrario de la verdad, con manifiesto agravio de las personas que allí sirvieron; y porque aquí no se le quiso dar licencia de imprimile, se fue a Valencia, a donde lo ha impreso.<sup>256</sup> (HERRERA, 1599 *apud* WRIGHT, 2001, p. 25)

Uma das grandes motivações para escrever a obra foi o fato de Lope ver que pouco a pouco Felipe II, abalado profundamente com a morte de sua filha, dava lugar a Felipe III, e era preciso fazer chegar ao monarca alguma nova narrativa que lhe agradasse para, então, assentar sua carreira literária:

Lope escogió un género elevado como la épica para incrementar su autoridad poética, y acudió a un tema de historia nacional reciente para situarse ante el nuevo gobierno como un brillante candidato a algún puesto de secretario, o tal vez incluso de cronista real.<sup>257</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 16)

---

<sup>256</sup> Antonio de Herrera disse: que Lope de Vega compôs um livro chamado a *Dragontea*, o qual contém o sucedido a Francisco Draque quando resistiu em Terra Fire sendo capitão geral Dom Alonso de Sotomayor, onde conta aquele fato muito contrariamente da verdade, com manifesto agravante das pessoas que ali serviram; e porque aqui não lhe quiseram dar licença de imprimir a obra, foi a Valência, onde a imprimiu.

<sup>257</sup> Lope escolheu um gênero elevado como a épica para incrementar a autoridade poética, e recorreu a um tema de história nacional recente para situar-se frente ao novo governo como um brilhante candidato a algum posto de secretário, ou talvez inclusive de cronista real.

Lope, que nunca escondeu seus planos, deixou ainda mais clara sua intenção de servir os Austrias através dos versos finais do poema épico, nos quais explicita todo seu desejo de servir à Corte e foca seus elogios em Felipe III – ainda na condição de príncipe de Astúrias – tendo em vista que Felipe II se encontrava em idade avançada:

Ocúpense mil cisnes en historias  
de heroicas y católicas hazañas,  
para que resplandezcan las memorias  
que pudieron hallar nuevas Españas.  
Cante la fama triunfos y victorias  
del Príncipe de Asturias y Montañas,  
y yo, Señor, tus alabanzas diga  
mientras el sol su eclíptica prosiga.<sup>258</sup>  
(VEGA, 1598, vv. 5841-5848)

Góngora, que nunca manteve boas relações com Lope, aproveitou a publicação desse poema heroico para atacar o poeta e dramaturgo madrilenho em um poema com um juízo de valor arrebatador: “Soberbias velas alza / mal navega”<sup>259</sup> (GÓNGORA Y ARGOTE, 1943 [1598], p. 460). Góngora, o aclamado poeta culto da Corte, critica tão veementemente a obra de Lope por perceber que seu lugar estava ameaçado. Começa, então, uma campanha para fazer com que Lope permanecesse como comediógrafo e não pudesse se destacar como poeta culto:

Góngora percibió el movimiento, que atacaba su propia posición de autor que intentaba integrarse en los mismos círculos elitistas, y por ello censuró tan decididamente la obra. Segundando a Góngora, los críticos de los siglos XIX y XX también rechazaron *La Dragontea*. Impulsados por la visión romántica de un Lope popular, genial y sincero, aunque poco cuidadoso, estos estudiosos, celebraban las creaciones más “sinceras” y “Populares” del Fénix, es decir, aquéllas en las que nuestro autor se presentaba ante el público bajo la máscara del

---

<sup>258</sup> Ocupem-se mil cisnes em histórias/ de heroicas e católicas façanhas,/ para que resplandeçam as memórias/ que puderam encontrar novas Espanhas./ Cante a fama triunfos e vitórias/ do Príncipe de Astúrias e Montañas,/ e eu, Senhor, teus louvores diga/ enquanto o sol sua eclíptica prossiga.

<sup>259</sup> Soberbas velas alça, mal navega.

poeta genial, sencillo, sincero y fecundo. Como consecuencia de esta preferencia, los mismos críticos rechazaban injustamente las obras más eruditas del poeta madrileño por frías, insinceras y pedantes, y contaban *La Dragontea* en este grupo de obras.<sup>260</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 18)

Anos depois, após o aparecimento da *Jerusalén conquistada*, publicou-se na França – não se sabe ao certo se em Paris ou em Lyon – uma crítica contundente à poesia de Lope, a *Spongia* (1617), composta, acredita-se, por vários autores, mas cujo autor principal, acredita-se, é Torres Rámila. Um ano mais tarde, sairia a resposta à *Spongia*, denominada *Expostulatio Spongiae*, composta também por vários simpatizantes a Lope, mas cujos nomes centrais eram os de Bartolomé Jiménez Patón e Francisco López de Aguilar. O texto da *Spongia* foi destruído pelo grupo em prol de Lope, já a *Expostulatio Spongiae* encontra-se na Biblioteca Nacional da Espanha e é principalmente a partir desta que temos acesso ao conteúdo da *Spongia*.

Vejamos no trecho abaixo a crítica contundente que a *Expostulatio Spongiae* retoma da *Spongia*, ao enfatizar como o argumento de *La dragontea* é falho e o protagonista não merecia o destaque que ganhou na épica de Lope:

La obra de *La Dragontea*, deshonra de España, debe ser borrada del recuerdo. A este libro deforme le has cosido otro lleno de necedades según tu costumbre, cuando al pirata más peligroso del océano, que devastó todo desde la Aurora al Ocaso, arrebatándoles con la espada todas las cosas de valor a los que bajo el cielo se enfrentan a los peligros del mar, te has forzado en celebrar en un poema, hasta el punto de que has llegado a creer que España era incapaz para la guerra en el

---

<sup>260</sup> Góngora percebeu o movimento, que atacava sua própria posição de autor que tentava integrar-se nos mesmos círculos elitistas, e por isso censurou tão decididamente a obra. Indo ao encontro de Góngora, os críticos dos séculos XIX e XX também rechaçaram *La Dragontea*. Movidos pela visão romântica de um Lope popular, genial e sincero, embora pouco cuidadoso, estes estudiosos, celebravam as criações mais sinceras e populares do Fénix, ou seja, aquelas nas quais nosso autor se apresentava frente ao público sob a máscara do poeta genial, simples, sincero e fecundo. Como consequência desta preferência, os mesmos críticos rechaçavam injustamente as obras mais eruditas do poeta madrilenho como frias, insinceras e pedantes, e colocavam *La Dragontea* neste grupo de obras.

reinado de Felipe, el más poderoso de los monarcas.<sup>261</sup>  
(ANÔNIMO *apud* LÓPEZ DE AGUILAR, 2011 [1617], p. 201)

Francisco de Trillo y Figueroa também atacaria Lope – e outros autores - como poetas que tentaram inovar mas que, em suas palavras, não conseguiram alcançar a beleza desejada de uma poesia épica:

Tales Poemas como los de Lope, Ercilla, Rufo, Valdivieso, el Pinciano, Cueva, Baraona de Soto, y otros semejantes, bien sean Latinos, o vulgares de qualquiera idioma, son buenos para quien camina a palo llano, sin querer resbalar en parte alguna.<sup>262</sup>  
(TRILLO Y FIGUEROA, 1651, p. 23)

López de Aguilar critica o argumento da *Spongia* de que Francis Drake seria o protagonista de seu poema épico, o que diminuiria a glória de Diego Suárez Amaya, e argumenta que em todas as épicas, para que o herói se sobressaia no final, fazia-se necessário cantar a glória de seus oponentes: “De la misma manera Marón cantó la fortaleza de Turno y Homero la de Hector, de modo que las victorias de Eneas y Aquiles resplandecieron más con los elogios a sus rivales.”<sup>263</sup> (LÓPEZ DE AGUILAR, 2011 [1617], p. 203)

Entre críticas negativas e positivas, Lope obteve o reconhecimento do público, que sempre sustentou sua produção, em detrimento da opinião de diversos grupos de intelectuais. Dessa forma, a tríade *La Arcadia*, *Isidro* e *La*

---

<sup>261</sup> A obra de *La Dragontea*, desonra da Espanha, deve ser apagada da recordação. A este livro deforme costuraste outro cheio de necedades segundo teu costume, quando ao pirata mais perigoso do oceano, que devastou tudo desde a Aurora ao Ocaso, arrebatando-lhes coma espada todas as coisas de valor aos que sob o céu se enfrentam aos perigos do mar, forçaste-te a celebrar em um poema, até o ponto de que chegaste a crer que a Espanha era incapaz para a guerra no reinado de Felipe, o mais poderoso dos monarcas.

<sup>262</sup> Tais Poemas como os de Lope, Ercilla, Rufo, Valdivieso, o Pinciano, Cueva, Baraona de Soto e outros semelhantes, sejam latinos, ou vulgares de qualquer idioma, são bons para quem caminha a passos largos, sem querer resvalar em parte alguma.

<sup>263</sup> Da mesma maneira Virgílio Maro cantou a fortaleza de Turno e Homero a de Heitor, de modo que as vitórias de Eneias e Aquiles resplandeceram mais com os elogios a seus rivais.



*dragontea* serviu para situar Lope também como um poeta castelhano, que alcançava o público, mas também parte dos humanistas:

Los tres libros forman una jugada maestra mediante la que Lope redefinió su carrera, dejando de ser únicamente un joven autor de comedias y romances para transformarse en el poeta más importante del momento, un autor reconocido y respetado.<sup>264</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 14)

Cervantes, que nessa época ainda não havia cortado relações com Lope, escreve um soneto que não só elogia veementemente *La Dragontea*, como alude nos versos finais a quatro obras do autor: em sequência, *La hermosura de Angélica*, *La dragontea*, *Isidro* e *Arcadia*:

Yace en la parte que es mejor de España  
una apacible y siempre verde Vega,  
a quien Apolo su favor no niega,  
pues con las aguas de Helicon la baña.

Júpiter, labrador por grande hazaña,  
su ciencia toda en cultivarla entrega;  
Cilenia alegre en ella se sosiega,  
Minerva eternamente la acompaña.

Las musas su Parnaso en ella han hecho,  
Venus hermosa en ella aumenta y cría  
la santa multitud de los amores:

y así con gusto y general provecho,  
nuevos frutos ofrece cada día,  
de ángeles, de armas, santos y pastores.<sup>265</sup>  
(CERVANTES *in* VEGA, 1598, textos preliminares)

<sup>264</sup> Os três livros formam uma jogada de mestre mediante a qual Lope redefiniu sua carreira, deixando de ser unicamente um jovem autor de comédias e romances (forma poética) para transformar-se no poeta mais importante do momento, um autor reconhecido e respeitado.

<sup>265</sup> Jaz na parte que é melhor da Espanha/ uma aprazível e sempre verde Vega,/ a quem Apolo seu favor não nega,/ pois com as águas de Helicon a banha./ Júpiter, lavador por grande façanha,/ sua ciência toda em cultivá-la entrega; Cilenia alegre nela sossega,/ Minerva eternamente a acompanha./ As musas seu Parnado nela fizeram,/ Venus bela nela aumenta e cria/ a santa multidão dos amores:/ e assim com gosto e geral proveito,/ novos frutos oferece cada dia,/ de anjos, de armas, santos e pastores.

*La dragontea* narra, portanto, a história de Sir Francis Drake, um dos maiores navegadores ingleses do século XVI e que ganhou fama como pirata entre os espanhóis, após suas batalhas com Diego Suárez Amaya, que defendia a Coroa Espanhola na América. Para escrever este poema épico, Lope se baseou no relatório da “Relación de la Real Audiencia de Panamá”, como destaca Antonio Carreño-Rodríguez (2014). Drake morreu apenas um ano antes de Lope escrever *La dragontea*, o que faz com a épica seja de atualidade imediata e se afaste de qualquer normativa sobre a poesia épica tanto coetânea, como posterior. Seguindo essa mesma linha, Goethe, em correspondência a Schiller, traça uma diferenciação entre o gênero épico e o dramático, pensando justamente sobre o tempo narrativo: “El dramático presenta los acontecimientos plenamente presentes, el épico los expone como cosa plenamente pasada [...] el arte de la composición literaria fuerza el autor épico a hacer presente lo pasado.”<sup>266</sup> (GOETHE *apud* HAMBURGER, 1995, p. 53). Entre os teóricos analisados na seção anterior, vimos como Cascales ressalta que a história da épica não poderia ser muito antiga, para não prejudicar a verossimilhança, mas nem muito recente, para não fazer com que os leitores confundissem ficção com realidade.

Dividida em duas partes, a epopeia narra a princípio as peripécias de Drake como corsário no Mar do Caribe e, na segunda, a morte do pirata pelas mãos de Suárez Amaya, algo que historicamente não aconteceu e que mostra o intento de Lope de Vega de dar à épica um caráter dualístico: o que foi e o que poderia ter sido, ou seja, história e poesia. Outrossim, a vitória de Suárez Amaya em um embate era necessário para assinalar a vitória do bem sobre o mal, outra dualidade presente nas épicas do XVII:

By inference, the Spanish heroes are associated with good, even when their conduct does not live up to the code of Christian

---

<sup>266</sup> O dramático apresenta os acontecimentos plenamente presentes, o épico os expõe como coisa plenamente passada [...] a arte da composição literária força o autor épico a fazer presente o passado.

chivalry that is an organizing principle in these poems. [...] But finally it is a black-and-white world that does not use gray shadings to advantage.<sup>267</sup> (DAVIS, 2000, p. 211)

A narrativa expõe a rivalidade entre ingleses e espanhóis, confronta a religião anglicana e católica e está cheia de alegorias. A principal delas aparece logo no início com a Religião e suas três filhas: Espanha, Itália e Índias, que lamenta os excessos da pirataria, cujo vértice principal é Francis Drake. Como destaca Elizabeth Wright (2001), Lope se uniu a diversos autores do XVII que alinhavavam a tradição épica a um Catolicismo militante, tão requisitados pela Coroa espanhola. Lope representava na épica uma religião cristã perseguida por outras crenças, uma ideia que ainda permanecia no imaginário europeu, tendo em vista que a Contrarreforma havia acontecido apenas décadas antes: “So doing, this Lady Religion gives an accurate portrait of the Spanish empire’s grim position in the late 1590s, where wars and rebellions sapped royal coffers and spread pessimism.”<sup>268</sup> (WRIGHT, 2001, p. 27)

Se a épica de Lope de Vega não segue os padrões rígidos apresentados pelos preceptores, vemos como o prólogo da primeira edição, assinado por Don Francisco de Borja também se mostra inovador. O erudito e amigo de Lope traça uma diferenciação entre a poesia épica e heroica, usadas amplamente como sinônimas:

El otro estilo se llama heroico; este nombre heroico es nombre genérico, por respecto de tres estilos específicos que abraza; es, a saber, obra heroica, como la de Homero y Virgilio y el Tasso, que tratando de gente célebre, ni en lo principal ni en los episodios y digresiones, no introducen personas que sean menos que las que son el asunto del libro. Otro se llama épico, que en rigor es cuando cosas muy humildes se tratan

---

<sup>267</sup> Por inferência, os heróis espanhóis estão associados com o bem, mesmo quando sua conduta não está à altura do código de cavalaria cristã que é um princípio organizador nesses poemas. Mas, finalmente, é um mundo em preto e branco que não usa tons de cinza para se beneficiar.

<sup>268</sup> Fazendo dessa forma, esta Senhora Religião dá um retrato exato da posição sombria do império espanhol no final dos 1590s, onde as guerras e as rebeliões minaram cofres reais e espalham o pessimismo.

heroicamente. Y el otro se llama mixto, y los italianos le llaman *romanci*.<sup>269</sup> (BORJA, 2005, p. 07)

Para Borja, Lope, assim como o autor da *Eneida*, escreveu prioritariamente epopeias heroicas, já que ora tratou apenas de gente elevada, ora de gente baixa e elevada. A exceção se deu com o poema épico – seguindo essa classificação – *La Gatomaquia*. Essa distinção, em voga à época, seguia a discussão encabeçada por Torquato Tasso com o *Discorsi del poema eroico*, de 1594. A diferenciação se dava da seguinte forma e com os seguintes modelos:

- Epopeias puramente heroicas: *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero; *Eneida*, de Virgílio; e *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso – esse modelo trata com estilo sublime os feitos de personagens elevadas;
- Epopeias paródicas: *Batracomiomaquia* – atribuída a Homero – textos de estilo sublime para tratar de coisas humildes;
- Epopeias mistas: *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto; e *Farsalia*, de Lucano – estilo elevado para tratar tanto personagens elevadas, como baixas

Seguindo essa classificação de Borja, a *Jerusalén conquistada* seria um claro exemplo de poema heroico, assim como o *Isidro* e *La hermosura de Angélica*, também em conta pela temática, se encaixariam no estilo misto.

Antonio Sánchez Jiménez vai além, ao afirmar que Lope vislumbrou ser o novo Virgílio na Espanha, corroborando suas sempre elevadas ambições. O

---

<sup>269</sup> O outro estilo se chamam heroico; este nome heroico é nome genérico, por respeito de três estilos específicos que abarca; é, a saber, obra heroica, como a de Homero e Virgílio e Tasso, que tratando de pessoas célebres, nem no principal nem nos episódios e digressões, não introduzem pessoas que sejam menos que as que são o assunto do livro. Outro se chama épico, que em rigor é quando coisas muito humildes se tratam heroicamente. E o outro se chama misto, e os italianos lhe chamam *romanci*.

crítico traça um paralelo entre *La Arcadia*, *La Dragontea* e *Isidro*, publicadas no intervalo de um ano, como uma tentativa de Lope de produzir a “rota Virgílii”, exposta anteriormente, através da tríade *Bucólicas* (*La Arcadia*), *Geórgicas* (*La Dragontea*), *Eneida* (*Isidro*): “Es decir, en un golpe de efecto espectacular, en 1598 y 1599 Lope inunda las prensas madrileñas con sus propios versos, pasando directamente desde la égloga hasta la epopeya.”<sup>270</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007, p. 16). No entanto, como veremos ao analisar *Isidro*, Lope não conseguiu escrever uma obra com o alcance e, tampouco, com a estrutura da *Eneida*. O autor precisou de um período de mais de dez anos para escrever sua épica definitiva, a *Jerusalén conquistada*.

A referência a Virgílio é explícita já nas primeiras linhas de *La Dragontea*, através de um início que remete à *Eneida*:

Canto las armas y el león famoso  
Que al atrevido Inglés detuvo el paso,  
Aquel nuevo Argonauta prodigioso  
Que espantó las estrellas del ocaso.  
Canto el esfuerzo y brazo belicoso  
De un español en tan difícil caso,  
Que en la furia mayor de su discurso  
Detuvo como rémora su curso.<sup>271</sup> (VEGA, 1598, canto 1, vv. 1-8)

Ainda que Lope de Vega não tenha alcançado na Espanha o status que Camões, por exemplo, alcançou em Portugal, e não se consagrou como um Virgílio da Idade Moderna, *La Dragontea* se mostra um trabalho de fôlego do autor e, como destaca Alonso Sánchez Jiménez, é digna de seus melhores trabalhos, sempre apontados como sua obra dramática:

---

<sup>270</sup> Ou seja, num golpe de efeito espetacular, em 1598 e 1599 Lope inunda as imprensas madrilenhas com seus próprios versos, passando diretamente desde a égloga até a epopeia.

<sup>271</sup> Canto as armas e o leão famoso/ Que ao atrevido inglês deteve o passo,/ Aquele novo Argonauta prodigioso/ que espantou as estrelas do ocaso./ Quanto ao esforço e braço belicoso/ de um espanhol em tão difícil caso,/ Que na fúria maior de seu discurso/ deteve como rémora seu curso.

Al leer *La Dragontea* percibimos rápidamente las cualidades de esta epopeya caribeña, la única en su estilo en las letras de nuestro Siglo de Oro. La obra cuenta con una serie de méritos poéticos que hacen su lectura enormemente placentera para el público entendido. La dicción poética es limpia y digna del mejor Lope, aunque al tiempo demuestra una gran erudición que sorprenderá a los lectores que no estén acostumbrados al Fénix épico.<sup>272</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2007)

Fica claro, no entanto, que Lope de Vega percebia que a épica clássica, rígida, parecia não ter mais um lugar sólido na Modernidade, o que fez com que o autor se arriscasse a inovar o gênero, livrando-se de regras rígidas pré-estabelecidas. Como afirma Van Kelly (1994), a épica, como todos os gêneros, não seguiu uma linha unívoca. Pelo contrário, o modelo também se metamorfoseou. Se um modelo mais clássico teve forte influência no modelo usado por Ercilla ainda no século XVI e agradou ao público naquele contexto, os *Cantos* de Ezra Pound no século XX, por sua vez, foram serviram como um elogio à ideologia fascista italiana e conquistaram seu público. Lope também deixou a epopeia ainda mais nacionalista e cristã que a de Ludovico Arioso para se alinhar ao pensamento de que *epic and epoch* são indissociáveis. Segue a mesma linha de raciocínio o teórico oitocentista, Sánchez Barbero, que apresenta um ponto de vista mais progressista que diversos preceptores – em especial aos do século anterior ao seu – e afirma que para que a épica continuasse existindo ela deveria sofrer uma modificação em sua estrutura:

¿Y qué diremos del maravilloso de la epopeya o de la intervención de un ser superior en poder y sabiduría para prestar auxilio al héroe en las empresas importantes que él solo no puede dirigir ni concluir? Nuestras costumbres, religión, combates y filosofía son muy diferentes de los que tenían los antiguos; de consiguiente debemos desechar su máquina

---

<sup>272</sup> Ao ler *La dragontea* percebemos rapidamente as qualidades desta epopeia caribenha, a única em seu estilo nas letras de nosso Século de Ouro. A obra conta com uma série de méritos poéticos que fazem sua leitura enormemente prazerosa para o público entendido. A dicção poética é limpa e digna do melhor Lope, embora com o tempo demonstra uma grande erudição que surpreenderá aos leitores que não estejam acostumados ao Fénix épico.

fundada en la mitología y opuesta a nuestros principios.<sup>273</sup>  
(SÁNCHEZ BARBERO, 1854, p. 165)

Segundo Elizabeth Davis (2000), Lope amplia uma problematização começada através do debate entre Ariosto, que predicava uma radicalização do modelo épico clássico, corroborando sua teoria através de *Orlando Furioso*, e Tasso, que insistia na superioridade de uma épica histórica e clássica. O escritor madrileno não se propôs a resolver essa questão e escreveu épicos como a *Angélica*, mais próxima do modelo de Ariosto, e a *Jerusalén*, alinhada ao pensamento de Tasso. Ariosto e Tasso tiveram uma influência tão significativa na literatura espanhola do Século de Ouro a ponto de Joaquín de Entrambasaguas afirmar que é difícil encontrar um texto que não tenha se inspirado minimamente nesses autores:

En cuanto a la influencia de Tasso en España, digna de ser estudiada como se merece, en todos sus aspectos, superó a la de Ludovico Ariosto y su poema *Orlando furioso*, también ídolo de los escritores del reinado de Felipe II, principalmente y, tal vez, con mayor ímpetu que otras de sus producciones, se imitó el poema, famosísimo ya, *Gerusalemme Liberata*, hasta el punto que, en casi ninguna de las obras españolas análogas, posteriores a su difusión en nuestro país, falta la huella, más o menos marcada, del gran poeta italiano.<sup>274</sup>  
(ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 198)

Para Mercedes Blanco (2012), Góngora foi mais longe que Lope, ao criar um poema épico ainda mais ambicioso e moderno: as *Soledades*. Blanco faz

---

<sup>273</sup> E que diremos do maravilhoso da epopeia ou da intervenção de um ser superior em poder e sabedoria para prestar auxílio ao herói nas iniciativas importantes que ele só não pode dirigir nem concluir? Nossos costumes, religião, combates e filosofia são muito diferentes dos que tinham os antigos; como consequência, devemos descartar sua máquina fundada na mitologia e oposta a nossos princípios.

<sup>274</sup> Quanto a influência do Tasso na Espanha, digna de ser estudada como se merece, em todos seus aspectos, superou a de Ludovico Ariosto e seu poema *Orlando furioso*, também ídolo dos escritores do reinado de Felipe II, principalmente e, talvez, com maior ímpeto que outras de suas produções, imitou-se o poema, famosíssimo já, *Gerusalemme Liberata*, até o ponto que, em quase nenhuma das obras espanholas análogas, posteriores a sua difusão em nosso país, falta o rastro, mais ou menos marcado, do grande poeta italiano.

uma leitura do poema gongorino a partir da tradição épica e mostra como o autor também lançou mão do gênero, mas sem qualquer regra que sustentasse sua poesia, o que fez com que a crítica até hoje não veja as *Soledades* como pertencente ao gênero épico, assim como diversas análises dadas aos poemas mais longos de Lope.

#### 5.1.1. Francis Drake: vilão ou protagonista?

Na seção anterior destacamos o início de *La Dragontea* que remete à *Eneida*, de Virgílio. No entanto, o varão famoso que será cantado, Don Diego de Amaya, é colocado em um segundo plano nesse pequeno poema épico de Lope de dez cantos, como demonstraremos ao longo dessa análise.

Primeiramente, é importante destacar a utilização da Oitava rima pela primeira vez por Lope e que seria utilizado posteriormente em *La hermosura de Angélica* e principalmente em seu grande projeto épico: *Jerusalén conquistada*. Tal metro se constitui de estrofes de oito versos, que seguem o esquema de rimas ABABABCC, amplamente utilizado na Península Ibérica, como por Camões, em *Os Lusíadas*, e que foi introduzido na Espanha através da *Octava rima*, do Boscán.<sup>275</sup> Vejamos nos trechos a seguir a utilização do metro no poema épico de Camões e em *La Araucana*, de Ercilla. Pelo sistema métrico espanhol, os versos são hendecassílabos, já no português, decassílabos:

As armas e os Barões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram;  
(CAMÕES, 1572, vv. 1-8)

---

<sup>275</sup> Segundo Otto Maria Carpeaux (2002, p. 67), foi Andrea Navagero (1483 - 1527) quem sugeriu ao Boscán que utilizasse em sua poesia épica a métrica italiana.



No las damas, amor, no gentilezas  
de caballeros canto enamorados,  
ni las muestras, regalos y ternezas  
de amorosos afectos y cuidados;  
mas el valor, los hechos, las proezas  
de aquellos españoles esforzados,  
que a la cerviz de Arauco no domada  
pusieron duro yugo por la espada.<sup>276</sup>  
(ERCILLA, 1589, vv. 1-8)

Lope destaca nos primeiros cantos que não se pode compreender a falta de um escritor para cantar as glórias da Espanha e se coloca como o poeta que pode completar essa lacuna na literatura espanhola. Como vimos destacando, o projeto do *Fénix* era maior do que seus contemporâneos podiam supor. Quando Lope idealizou *La Dragontea*, nunca pensou que esse seria seu grande poema épico, mas o primeiro de uma série que desembocaria na *Jerusalén conquistada*. No entanto, a história de Francis Drake e Don Diego de Amaya já completaria um vazio inadmissível ao contar as glórias do povo espanhol:

No es falta de escritores, patria mía,  
que el Tajo, el Betis claro en sus arenas  
el Pisuerga, el Genil, y el Turia cría  
cisnes que mueren, por faltar Mecenas.  
Con esto se adormecen cada día  
en la contemplación de las Sirenas.  
pues que tienes quien haga, y quien te obliga,  
¿por qué te falta, España, quien lo diga?<sup>277</sup>  
(VEGA, 1598, canto 4, vv. 177-184)

Também nas primeiras páginas, Lope destaca, através da voz da Religião cristã, o heroico Felipe III, monarca espanhol à época da publicação do poema épico, alcunhado pelo autor como sereníssimo e que a História

---

<sup>276</sup> Não as damas, amor, não gentilezas de cavaleiros canto apaixonados, nem as mostras, presentes e ternuras de amorosos afetos e cuidados; mas o valor, os feitos, as proezas daqueles espanhóis esforçados, que à cerviz de Arauco não domada puseram duro jugo pela espada.

<sup>277</sup> Não é falta de escritores, pátria minha, que o Tejo, o Betis claro em suas areias, o Pisuerga, o Genil, e o Turia cria cisnes que morrem, por faltar Mecenas. Com isto se adormecem cada dia na contemplação das Sereias. Pois já que tens que faça, e quem te obriga, por que te falta, Espanha, quem o diga?

consagrou como o piedoso. Ao longo da narrativa, a figura de Felipe III volta em diversos momentos, assim como a de Felipe II, numa tentativa do autor de agradar a monarquia espanhola para tornar-se o poeta do império:

Vos heroico Filipo que el tercero  
os cupo en suerte del mayor segundo,  
a quien obliga tanto un caballero,  
que os pudo asesorar un nuevo mundo.  
si ver queréis en el rigor postrero  
aquel dragón de la Escritura inmundo  
que así alteró la margen española,  
y cuanto el sol poniéndose arrebola.

oídmeme ahora en tanto que anticipo  
vuestra dichosa edad a la dorada,  
con el pincel de Apeles y Lisipo  
en otra tabla de laurel cortada.  
que espero, serenísimo Filipo,  
ver el águila vuestra coronada  
del mismo sol, y que a sus plantas bellas  
estén del otro polo las estrellas.<sup>278</sup>  
(*ibidem*, canto 1, vv. 25-40)

Ainda nos primeiros cantos da narrativa, Felipe II é apresentado como um escolhido por Deus e, portanto, santificado. A figura do monarca é apresentada como igualável ao próprio Papa. Dessa forma, sem a benção do piedoso não existe a possibilidade de vencer Francis Drake. Em outras palavras, dom Diego Suárez de Amaya é colocado já ao princípio da narrativa em um segundo plano, abaixo do rei Felipe:

Con esto sus mazmorras y faginas,  
donde se olvida mi divino nombre,  
tienen de esclavos y de llanto llenas,  
que al cielo mueva y a la tierra asombre.

---

<sup>278</sup> Vós, heroico Felipe que o terceiro vos coube em sorte do maior segundo, a quem obriga tanto um cavalheiro, que vos pôde assessorar um novo mundo. Se ver quereis no rigor derradeiro aquele dragão da Escritura imundo que assim alterou a margem espanhola, e quanto o sol pondo-se colorado. Ouvi-me agora enquanto antecipo vossa bem-aventurada idade à dourada, com o pincel de Apeles e Lisipo em outra tábua de laurel cortada. Que espero, sereníssimo Felipe, ver a águia vossa coroada do mesmo sol, e que a suas plantas belas estejam do outro polo as estrelas.

si el Pontífice siente aquellas penas,  
que un mármol mueve cuánto más un hombre  
si Filipo de España, bien lo veo,  
pero sin vos, ¿qué importa su deseo?  
[...]

Si el poder de Filipo soberano  
temes, como el gigante que suspira  
probando a levantar el monte en vano,  
donde le sepultó de Dios la ira,  
no presumas, Francisco, que su mano  
alcanza adonde el pensamiento mira:  
desde su mundo al mundo que te digo  
se ablanda entre las aguas el castigo.  
[...]

San Felipe, ya entonces no dudara,  
si el pan de aquel milagro el agua fuera,  
que Cristo en el desierto un mundo hartara,  
si allí sediento su palabra oyera.  
mas como Don Francisco la repara  
que la Real entre las otras era,  
sale, sin que del daño participe  
a tierra de Filipo, San Felipe.  
[...]

Sirvo a Filipo, rey y señor mío.  
conservo un Reino a costa de una vida,  
en cuya sin igual piedad confío  
que la tendrá del alma en la partida.  
En este tiempo el draconario impío  
la cuerda aprieta al cuello flaco asida.  
que viéndole sacar toda la lengua.  
vio su lealtad y conoció su mengua.<sup>279</sup>

(*ibidem*, vv. canto 1; 3, vv. 193-200; 529-536; 537-544; 561-568)

Se a força de Felipe II é enorme e que o torna soberano, Francis Drake, no entanto, não a respeita, o que faz com que sua vilania e importância sejam

---

<sup>279</sup> Com isto suas masmorras e faenas, onde se esquece meu divino nome, têm de escravos e de pranto cheias, que ao céu mova e à terra assombre. Se o pontífice sente aquelas penas, que um mármore move quanto mais um homem se Felipe da Espanha, bem o vejo, pero sem vós, de que importa seu desejo? [...] Se o poder de Felipe soberano temes, como o gigante que suspira provando a levantar o monte em vão, onde lhe sepultou de Deus a ira, não presumas, Francisco, que sua mão alcança onde o pensamento observa: desde seu mundo ao mundo que te digo se abrande entre as águas o castigo. [...] São Felipe, já então não duraria, se o pão de aquele milagre a água fosse, que Cristo no deserto um mundo fartaria, se ali sedento sua palavra ouvisse. Mas como Dom Francisco a reparasse que a Real entre as outras era, sai, sem que do dano participe a terra de Filipo, São Felipe. [...] Sirvo a Felipe, rei e senhor meu. Conservo um Reino às custas de uma vida, em cuja sem igual piedade confio que a terá da ama na partida. Neste tempo o draconário ímpio a corda aperta ao pescoço presa. Que vendo-lhe tirar toda a língua viu sua lealdade e conheceu sua mingua.

ainda mais destacadas, pois apenas o pirata inglês teria a coragem suficiente para desafiá-lo. Uma vez mais vemos como Drake não teme dom Diego, mas o monarca espanhol:

Y como al puerto de traición remota  
iba la recua y gente con la plata  
donde esperaba la Española flota,  
rompe, derriba, corta y desbarata.  
ni el nombre de Filipo le alborota.  
ni del respeto de las armas trata:  
desquicia, saca, carga, roba, corre,  
y huyendo llega al mar que le socorre.<sup>280</sup>  
(*ibidem*, canto 1, vv. 401-408)

Para vencer o pirata inglês, Don Diego de Amaya convoca o povo espanhol para que seus cem soldados possam resistir aos mil ingleses. Don Diego sabia que para vencer os ingleses, que estavam em maior número, era necessária a artimanha que os gregos tiveram para pegar os troianos de surpresa. Para tal, era necessário ânimo e motivação para superar a desvantagem inicial:

Españoles hidalgos, envidiados  
por las armas de todas las naciones.  
temidos, perseguidos, y estimados  
por vuestros indomados corazones,  
sangre de los católicos soldados,  
que han puesto los cristíferos pendones  
en las remotas playas de Occidente,  
peregrina ocasión tenéis presente.

Hoy es el día en que podéis al mundo  
mostrar que fuisteis de las armas soles,  
y a Filipo Católico Segundo  
servir como leales españoles.  
¿Es bien que el nuevo Tifis iracundo  
dirija a nuestras Indias sus faroles,  
todas las veces que robar las quiera,

---

<sup>280</sup> E como ao porto de traição remota ia a manada e gente com a prata onde esperava a espanhola frota, rompe, derruba, corta e desbarata. Nem o nome de Felipe lhe alborota. Nem do respeito das armas trata: desquicia, tira, carrega, rouba, corre, e fugindo chega ao mar que lhe socorre.

sin que una vez a nuestras manos muera?<sup>281</sup>  
(*ibidem*, canto 8, vv. 1-16)

Além do enorme destaque a Felipe II, Lope também coloca em um primeiro plano a própria Igreja, o que faz com que a obra pareça muito mais uma propaganda do Império espanhol e de sua religião. Destacamos que o *aedo* é introduzido na narrativa através da figura da religião cristã que, em um segundo momento, é mostrada perseguida e que carece da proteção do reino espanhol:

Al trono de Zafir, de Electro y fuego  
ya de tus claras lámparas vestida  
sin negro luto, aunque le truje, llego  
acompañada de quien soy servida.  
Mira en mi rostro de mi llanto ciego,  
la religión Cristiana perseguida,  
a España, a Italia, a América turbadas  
de propias y de bárbaras espadas.<sup>282</sup>  
(*ibidem*, vv. canto 1, 105-112)

Alinhadas as alusões à Igreja estão as referências à Bíblia. No canto segundo, Lope insere primeiramente os sete pecados capitais para destacar a vilania de Francis Drake. Dessa forma, antes que Francisco Drake peça à rainha navios e pessoas para roubar o Panamá, a religião cristã aponta para casos bíblicos de pessoas que temeram ou desafiaram a Deus e as consequências que tiveram. Isto é, Lope mostra como o final do pirata inglês já está traçado, cabendo aos espanhóis o papel de concretizá-lo ainda mais rapidamente:

---

<sup>281</sup> Espanholes fidalgos, invejados pelas armas de todas as nações. Temidos, perseguidos e estimados por vossos indomados corações, sangue dos católicos soldados, que puseram os pendões de Cristo nas remotas praias do Ocidente, peregrina ocasião tendes presente. Hoje é o dia em que podeis ao mundo mostrar que fostes das armas sóis e a Felipe Segundo servir como leais espanhóis. É bom que o novo Tifis iracundo dirija a nossas Índias seus faróis, todas as vezes que roubar as queira, sem que uma vez a nossas mão morra?

<sup>282</sup> Ao trono de Zafir, de Electro e fogo já de tuas claras lamparinas vestida sem negro luto, embora lhe trouxe, chego acompanhada de que sou servida. Veja em meu rosto de meu pranto cego, a religião Cristã perseguida, a Espanha, a Itália, a América turvadas de próprias e de bárbaras espadas.

Abraham, Jacob, José, David soñaron  
 por excelencia suya meritoria;  
 Nabuc y Faraón, porque ensalzaron  
 con su interpretación de Dios la gloria.  
 Los presos de José, y otros que hallaron  
 tales visiones en la sacra historia,  
 por presagio que Dios enviarles quiso,  
 o para darles de su daño aviso.<sup>283</sup>  
 (*ibidem*, canto 2, vv. 49-56)

Em toda a narrativa abundam as referências a Deus. No entanto, em muitos momentos Lope mistura as referências cristãs com a mitologia grega sem qualquer tipo de pudor, ao tomar Aquiles, por exemplo, não como um herói mítico, mas apenas como uma personagem de Homero. Essa miscelânea serve ao mesmo tempo para corroborar que o projeto do autor não era escrever uma épica de temática sacra:

Con diez banderas de color tendidas  
 mil y quinientos hombres juntos vienen  
 contra setenta y dos honradas vidas  
 que a su Nombre de Dios en guarda tienen.  
 mas, aunque para ser tan bien vendidas,  
 el ánimo español, y armas previenen,  
 los despojos, y prendas femeniles  
 Néstores vuelven los setenta Aquiles.

Pobres, sin Dios, sin leyes y desnudos,  
 vivimos en desiertos arenales,  
 como animales rústicos, y rudos,  
 y a su selvaticuez en lodo iguales.  
 En fin, aquí, dejando de ser mudos,  
 Conocemos las almas racionales;  
 si es nuestra vida esclavitud, o empeño,  
 es el mejor del mundo nuestro dueño.

Si habemos muerto gente, aquí nos posa.  
 de que no fuese más, que si no sale  
 del puerto luego con su armada inglesa,  
 verá si hay rayo que este brazo iguale.  
 más cara ha de costarle aquesta empresa,  
 si luego de las velas no se vale,

---

<sup>283</sup> Abraão, Jacó, José, Davi sonharam por excelência sua meritória; Nabuco e Faraó, porque exaltaram com sua interpretação de Deus a glória. Os presos de José, e outros que encontraram tais visões na sacra história, por presságio que Deus enviar-lhes quis, ou para dar-lhes de seu dano aviso.

que no somos por negros hombres viles,  
sino las sombras de Héctor, y de Aquiles.<sup>284</sup>  
(*ibidem*, canto 5, vv. 9-32)

Drake é apresentado como um antagonista da própria Igreja, mas também do reino espanhol. Tanto no segundo, como no quarto canto, o pirata inglês é descrito como ladrão do ouro espanhol, ou seja, como aquele que usurpara a riqueza que por um direito divino havia sido concedida à Espanha:

¿Ansí pudo salir aquel Francisco  
que contra España tanta espada empuña  
de Cádiz: cuando entre uno y otro risco  
el valor le arrojó del grande Acuña?  
pues aunque contra tanto basilisco  
pocos bravos tan bélicos acuña  
España, como aquel don Pedro advierte  
que es hidra invicta y que cabezas vierte.  
[...]  
¿Dónde fuiste, mancebo desdichado.  
con el nombre de pirata perdido,  
por el oro de España conquistado  
para mi cuello y manos prometido?  
que para la mujer el más honrado  
se hace de los brazos del marido.  
no hay corona que venga más estrecha,  
ni al amor, ni al honor, ni a la sospecha.<sup>285</sup>  
(*ibidem*, canto 4, vv. 65-72; 81-88)

<sup>284</sup> Com dez bandeiras de cor estendidas mil e quinhentos homens juntos vêm contra setenta e dois honradas vidas que a seu Nome de Deus em guarda têm. Mas, embora para ser tão bem vendidas, o ânimo espanhol, e armas preveem, os despojos, e peças femininas Nestores voltam os setenta Aquiles. [...] Pobres, sem Deus, sem leis e nus, vivemos em desertos areais, como animais rústicos, e rudes, e a sua selvageria em lodo iguais. Enfim, aqui, deixando de ser mudos. Conhecemos as almas racionais; se é nossa vida escravidão, ou empenho, é o melhor do mundo nosso dono. Se tivermos matado gente, aqui nos deposita. De que não fosse mais, que se não sai do porto depois com sua armada inglesa, verá se há raio que este braço iguale. Mais cara há de custar-lhe aquela empresa, se depois das velas não se vale, que não somos por negros homens vis, mas as sombras de Heitor, e de Aquiles.

<sup>285</sup> Assim pôde sair aquele Francisco que contra a Espanha tanta espada empunha de Cádiz: quando entre um e outro risco o valor lhe arrojou do grande Acuña? pois ainda que contra tanto brasílico poucos bravos tão bélicos fabrica a Espanha, como aquele dom Pedro adverte que é hidra invicta e que cabeças verte. [...] Onde foste, mancebo infeliz com o nome de pirata perdido, pelo ouro da Espanha conquistado para meu pescoço e mãos prometido? que para a mulher o mais honrado se faz dos braços do marido. Não há coroa que venha mais estreita, nem ao amor, nem à honra, nem à suspeita.

A temática das Cruzadas seria trabalhada por Lope, como veremos mais adiante, na *Jerusalén conquistada*. No entanto, já em *La Dragontea*, o autor trataria a disputa com Francis Drake como uma Cruzada cristã que retomaria a Terra Santa – no caso o Panamá. O pirata britânico exerce o papel que o Saladino exerceria na *Jerusalén* anos depois e o apelo religioso se justifica para criar uma atmosfera ainda mais sacra e heroica:

De treinta mil soldados sólo estriba  
Gedeón en trescientos que Acab beben;  
pasa el Jordán, y a Jericó derriba,  
Josué con que sólo el Arca lleven;  
del macedón la majestad altiva,  
a quien las armas tanta gloria deben,  
adora humilde el sacerdote Jado,  
y de Jerusalén sale turbado.

Pues si quien lleva cansa tan divina  
vemos que con tan justa confianza  
a la victoria próspera camina,  
que de la multitud contraria alcanza.  
o cubran la montaña, o la marina,  
que llevó de vencerlos esperanza,  
qué justamente hacedlo me resuelvo,  
di a vencimientos de Españoles vuelvo.<sup>286</sup>  
(*ibidem*, canto 8, vv. 49-64)

Quando Lope quer construir o imaginário de heroísmo e santidade, é uma constante em sua obra a recorrência das figuras do Cid campeador e do Pelayo, que voltariam a ser citados com maior destaque na *Jerusalén conquistada*. Essas personagens funcionam para reforçar dois estereótipos: a de *matamoros* e de grandes espanhóis. Portanto, para que Don Diego vencesse

---

<sup>286</sup> De trinta mil soldados só apoia Gideão em trezentos que Acab bebem; passa o Jordão, e a Jericó derruba, Josué com que somente a Arca levem; do macedônio a majestade altiva, a quem as armas tanta glória devem, adora humilde o sacerdote Jado, e de Jerusalém sai turbado. Pois se quem leva cansaço tão divino vemos que com tão justa confiança à vitória próspera caminha, que da multidão contrária alcança. Ou cubram a montanha, ou a marina, que levou de vencê-los esperança, que justamente fazê-lo resolvo, diga que a vencimentos de espanhóis volto.



a batalha contra Francis Drake, seria necessário que tivesse a postura desses dois exemplos de castelhanos e cristãos:

Pelayo restauró del moro a España,  
que desde Gibraltar y de Sanlúcar,  
ocupó con llegar a la montaña,  
el Tajo, el Betis, Duero, Darro y Júcar,  
y en la bella ciudad que el Turia baña  
el Cid venció la multitud de Búear;  
no hay imposible a quien espere y crea;  
detuvo el sol el portugués Correa.

Visto habéis, ¡españoles valerosos!  
de la divina, y de la historia humana  
ejemplos de batallas milagrosos,  
y del Dragón el arrogancia vana;  
apretad en los puños belicosos,  
contra la bestia indómita britana  
las cruces que rematan el acero,  
que ha de envainarse por su pecho fiero.<sup>287</sup>  
(*ibidem*, canto 8, vv. 73-88)

Depois de demonstrar os valores que os espanhóis devem manter, Lope desenvolve o canto nove para apontar para o fato de que a vitória dos espanhóis contra Drake seria ao mesmo tempo uma vitória cristã. Não nos deteremos na denominação épica sacra, mas fica claro já no primeiro projeto épico de Lope como a temática religiosa exerceria um papel fundamental na construção de seus enredos:

Estaba encima de la inglesa armada  
la religión cristiana victoriosa,  
de divinos espíritus cercada,  
con su espada de fuego rigurosa,

---

<sup>287</sup> Pelayo restaurou do mouro a Espanha, que desde Gibraltar e de Sanlúcar, ocupou com chegar à montanha, o Tejo, o Betis, Duero, Darro e Júcar, e na bela cidade que o Turia banha o Cid venceu a multidão de Búear; não há impossível a quem espere e crie; deteve o sol o português Correia. [...] Visto tendes, espanhóis valerosos! da divina, e da história humana exemplos de batalhas milagrosas, e do Dragão a arrogância vã; apertai nos punhos belicosos, contra a besta indômita britana as luzes que rematam o aço, que há de voltar atrás por seu peito selvagem.

y sobre la santísima celada  
 una paloma cándida y hermosa,  
 que daba luz a siete plumas bellas,  
 con pico de rubís, y pies de estrellas.<sup>288</sup>  
 (*ibidem*, canto 9, vv. 441-448)

No canto dez, destaca-se ao mesmo tempo a morte de Drake que padece de alguma doença em um leito e o triunfo da religião cristã. Nota-se como Don Diego é colocado em um segundo plano para salientar a vitória da própria religião e do reino espanhol como um todo:

Miserable de ti, Dragón cogido  
 del cuerpo del exánime elefante,  
 a quien la sangre frígida has bebido,  
 castigo a tus soberbias semejante.  
 Agora que del águila vencido  
 ya no erizas las conchas arrogante,  
 su planta pone en tu cerviz britana  
 la religión santísima Cristiana.  
 [...]  
 La Religión Cristiana con sus hijas  
 volvía a entrar por el rosado Oriente,  
 cuando del Aries de oro las vedijas  
 iba a tocar el sol resplandeciente.  
 Y del suyo mayor las luces fijas  
 en el rostro del Padre omnipotente  
 que entonces vio, con júbilo divino,  
 dijo alegre, en llegando al trono Trino.  
  
 Gracias te doy, Señor de cielo y tierra,  
 que al gran Dragón y la mujer sentada,  
 que la abominación infame encierra  
 en la copa del tósigo dorada,  
 con el cordero tuyo hiciste guerra,  
 y con la cruz de su sangrienta espada,  
 España, Italia, América, contentas  
 están a tu servicio siempre atentas.<sup>289</sup>

<sup>288</sup> Estava em cima da igreja armada a religião cristã vitoriosa de divinos espíritos cercada, com sua espada de fogo rigorosa, e sobre a santíssima cela uma pomba cándida e bela, que dava à luz a sete plumas belas, com pico de rubis, e pés de estrelas.

<sup>289</sup> Miserável de ti, Dragão capturado do corpo do exânime elefante, a quem o sangue frígido bebestes, castigo a tuas soberbas semelhante. Agora que da águia vencida já não ouriça as conchas arrogante, sua planta põe em teu colo britano a religião santíssima Cristã. [...] A Religião Cristã com suas filhas voltava a entrar pelo rosado Oriente, quando de Áries de ouro as matas ia tocar o sol resplandecente. E do seu maior as luzes fixas no rosto do Pai onipotente que então viu, com júbilo divino, disse alegre, ao chegar ao

(*ibidem*, canto 10, vv. 129-136; 377-392)

Já no final da narrativa, Lope mostra mais uma vez o objetivo central do poema épico: dar glórias aos Áustrias e às heroicas e católicas façanhas: alinhando-se, pois, aos principais pilares da monarquia espanhola:

Gregorio te bendice, el gran Filipo  
Hijo de Carlos, te da eternos loores;  
Yo a todos, que de todos participo,  
Cuento la obligación destes favores.  
[...]  
Alábente los ángeles del cielo,  
los hombres, aves, peces y animales,  
agua, aire, tierra, plantas, fuego, hielo,  
montes, valles, peñascos, minerales;  
cuanto criaste en cielo, aire, mar, suelo,  
con gracias y alabanzas inmortales,  
con incesable voz, con dulce canto.  
digan eternamente, Santo, Santo.<sup>290</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 393-396, 473-480)

Portanto, através dessa rápida análise, ficou claro como Lope já em *La Dragontea* não seguiu duas regras que sua crítica coetânea predicava: a distância no tempo e o destaque a apenas um herói épico. Isto é, Lope não se alinhou nem ao pensamento de um de seus entusiastas, Francisco Cascales, que acreditava que o tempo da narrativa não poderia referir-se a ações praticamente coetâneas ao autor, como vimos anteriormente. Lope, em seu primeiro poema épico, já se mostrava alinhado aos argumentos de seus

---

trono Trino. Louvores te dou, Senhor do céu e terra, que ao grande Dragão e a mulher sentada, que a abominação infame enclausura no cálice do veneno dourado, com o cordeiro teu fizeste guerra, e com a cruz de sua sangrenta espada, Espanha, Itália, América, contentes estão a teu serviço sempre atentas.

<sup>290</sup> Gregório te abençoa, o grande Felipe Filho de Carlos, te dá eternos louvores; Eu a todos, que de todos participo, Conto a obrigação destes favores. [...] Ocupam-se mil cisnes em histórias de heroicas, e católicas façanhas, para que resplandeçam as memórias que puderam encontrar novas Espanhas. Cante a fama triunfos e vitórias do Príncipe de Astúrias e Montanhas, e eu, senhor, teus louvores diga enquanto o sol sua eclíptica prossiga. Louvem-te os anjos do céu, os homens, aves, peixes e animais, água, ar, terra, plantas, gogo, gelo, montes, vales, penhascos, minerais; quanto criaste em céu, ar, mar, solo, com graças e louvores imortais, com incessável voz, com doce canto. Digam eternamente, santo, santo.

companheiros da *Expostulatio Spongiae*, de que até mesmo Homero havia destacado dois heróis em sua *Ilíada*. Nos próximos poemas épicos veremos como isso foi uma constante em sua obra épica. Ao mesmo tempo, na próxima seção, destacaremos como a fixação de Lope de Vega pela temática religiosa se exacerbaria com a publicação do *Isidro*. Nela, o autor tentaria integrar Madri e a religião cristã de forma ainda mais latente.

## 5.2 *Isidro* (1599)

Um ano depois de publicar *La dragontea*, Lope de Vega publica sua segunda épica, intitulada *Isidro* e dedicada à “insigne villa de Madrid”. Uma das maiores estudiosas sobre a relação de Lope com a Corte de Felipe II e Felipe III, Elizabeth Wright (2001), afirma que a obra foi motivada pelo desejo do autor de criar uma nova imagem pública, frente a um período de grande incerteza política e econômica, aliando sua imagem a de sua cidade natal, Madri. Lope percebia que para o fortalecimento do império espanhol – do qual tinha orgulho de ser o grande representante literário – era necessário que surgisse um novo Virgílio e, assim como o autor da *Eneida* fizera, progressivamente ‘evoluir’ de uma temática bucólica para uma épica culta que tratasse do império, como vimos anteriormente:

[...] In particular, a Virgilian teleology charted public literary careers in a manner that made the pastoral-to-epic progression particularly desirable, as the case of Spenser demonstrates. Pastoral linked a poet to theories of love or to a notion of a youthful escape from adult responsibility. Epic, in its turn, linked a poet to imperial destiny [...] Lope himself condensed the Virgilian teleology in his extraordinary publication debut, issuing his *Arcadia* and *Dragontea* one year and the *Isidro*, a fusion of epic and hagiography, in the following year.<sup>291</sup> (WRIGHT, 2001, p. 34)

---

<sup>291</sup> Em particular, uma teleologia virgiliana traçou carreiras literárias públicas de uma maneira que tornou a progressão pastoral-épica particularmente desejável, como

A épică conta a história do humilde lavrador Isidro, que percorre vários caminhos em busca da santidade. Para tal, o campesino recorre mentalmente a Palestina em busca de um transe místico e participa de batalhas entre mouros e cristãos, dignificando sempre Madri, posta na obra como uma cidade protegida por Deus e símbolo da Reconquista espanhola. Esse humilde lavrador se tornaria São Isidro, em um processo de canonização que só terminou após a publicação da obra, em 1622, pelo Papa Gregório XV e que santificaria uma famosa personagem do imaginário madrileno, o que acabou por também servir como uma homenagem à *Villa y Corte*.

Ao lado de *Corona trágica* e da *Jerusalén conquistada*, *Isidro* mantém como eixo central a temática religiosa: a ascensão daquele que viria a se tornar o patrono de Madri. Essa linha se alinha às ideias de López Pinciano, que via com bons olhos a relação entre poesia épica culta e a temática do cristianismo, como já assinalamos. Lope mantinha um desejo de alinhamento claro à Corte e, conseqüentemente, à Igreja, como ficará claro na próxima seção.

#### 5.2.1. *Isidro*, uma épică propagandista

Publicada logo em seguida ao aparecimento de *La Dragontea*, *Isidro* se mostra um projeto ainda mais simples e menos ambicioso de Lope, naquele caminho que traçamos e que culminará na *Jerusalén conquistada*. O que mais chama a atenção nesse poema épico de Lope de Vega é a escolha do autor por um verso totalmente diferente do usado em *La dragontea*. O autor compõe todo o poema em redondilhas, ou em copla castelhana, diferentemente do verso mais longo utilizado na épică anterior. Por essa razão e pela construção mais simples,

---

demonstra o caso de Spenser. A temática pastoral ligava um poeta às teorias do amor ou à noção de uma fuga juvenil da responsabilidade adulta. A epopeia, por sua vez, ligava um poeta ao destino imperial. Lope condensou a teleologia virgiliana em sua extraordinária estreia, lançando sua *Arcadia* e *Dragontea* em um ano, e o *Isidro*, uma fusão de épico e hagiografia, no ano seguinte.

a crítica lopeana acredita que *Isidro* pode haver sido composta antes de *La dragontea*, ainda que publicada um ano depois.

Para Joaquín de Entrambasaguas (1954), a escolha de um verso mais palatável agradou enormemente o público, mas não lhe ajudou a consagrar-se como um poeta nacional. Blázquez Rodrigo (1995) também afirma que Lope, tão acostumado à recepção em polvorosa do público por seu teatro, também seguiu, em algumas de suas épicas, uma linha que as alinhava ao gosto popular:

Porque el pueblo español sentía la épica en vivo hecha emoción directa a través del *Romancero* o plasmada en acción trepidante sobre los escenarios, por obra y gracia de la recién creada maravilla del gran Teatro Nacional. Precisamente porque la épica era una necesidad popular no podía ser entendida ni gustada más que a través de formas populares.<sup>292</sup> (BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 75)

Sánchez Jiménez afirma que o grande mérito de Lope foi o de conseguir aliar popular e erudito com maestria, fazendo com que um poema épico fosse também desfrutado pelo público:

Se trata, pues, de peculiares circunstancias: el Fénix intentó extender su “marca” a géneros prestigiosos sin abandonar para ello su nicho de autor de comedias comerciales. Esta dualidad explica la ambigua recepción del *Isidro*, que no en vano se basa en la curiosa naturaleza de la obra: aunque el *Isidro* celebra en humildes quintillas un santo popular, no deja de ser genéricamente un híbrido de hagiografía y epopeya erudita. De hecho, la imagen de sí mismo que Lope buscaba promocionar en 1599 comprendía al mismo tiempo los aspectos populares – la quintilla (metro estrella de la comedia nueva), la temática agrícola – y la erudición.<sup>293</sup> (SÁNCHEZ JIMÉNEZ, 2010, p. 19)

---

<sup>292</sup> Porque o povo espanhol sentia a épica ao vivo feita emoção direta através do *Romanceiro* ou plasmada em ação trepidante sobre os cenários, por obra e graça da recém criada maravilha do grande teatro nacional. Justamente porque a épica era uma necessidade popular não podia ser entendida nem apreciada mais que através de formas populares.

<sup>293</sup> Trata-se, pois, de peculiares circunstâncias: o Fénix tentou estender sua marca a géneros prestigiosos sem abandonar para isso seu nicho de autor de comédias comerciais. Esta dualidade explica a ambígua recepção do *Isidro*, que não em vão se baseia na curiosa natureza da obra: embora o *Isidro* celebra em humildes quintilhas um

Também Frank Pierce destaca como a escolha da quintilha não é um demérito, mas demonstra a força de Lope de ser popular e erudito ao mesmo tempo. Para Pierce, *Isidro* demonstra uma capacidade superior a *La Dragontea*, obra na qual, segundo o crítico, o autor não conseguiu conter excessos na construção da narrativa, o que compromete a leitura:

Pero el poema de Lope es excepcional en un aspecto, a saber, en sus quintillas, que consiguen lo que no pudieron las octavas de sus otros poemas épicos: gracia de inspiración, intensidad poética. Lope sobresalía en los versos tradicionales castellanos, como se patentiza en el *Isidro*, a pesar del exceso de rasgos culteranos, que daña tanto a sus otros poemas épicos. En general, el *Isidro* (su obra narrativa más popular, a juzgar por el número de ediciones) se lee todavía con más gusto, buena prueba de que Lope triunfaba plenamente en el género cuando se decidía a adoptar la técnica e incluso los asuntos del octosílabo tradicional.<sup>294</sup> (PIERCE, 1961, p. 298)

Além disso, tal tentativa de inovação mostra a importante influência do Renascimento italiano na obra de Lope:

Aunque la crítica no haya detenido su atención en la innovación intentada por el *Fénix*, esta representa en sí un interesante caso de nacionalización del Renacimiento italiano, sustituyendo barrocamente lo culto por lo popular, que puede explicar muchos

---

santo popular, não deixa de ser genericamente um híbrido de hagiografia e epopeia erudita. De fato, a imagem de si mesmo que Lope buscava promover em 1599 compreendia ao mesmo tempo os aspectos populares – a quintilha (metro estrela da comédia nova), a temática agrícola – e a erudição.

<sup>294</sup> Mas o poema de Lope é excepcional em um aspecto, a saber, em suas quintilhas, que conseguem o que não puderam as oitavas de seus outros poemas épicos: graça de inspiração, intensidade poética. Lope se sobressaia nos versos tradicionais castelhanos, como se evidencia no *Isidro*, apesar do excesso de características culteranistas, que prejudica tanto seus outros poemas épicos. Em geral, o *Isidro* (sua obra narrativa mais popular, a julgar pelo número de edições) se lê ainda com mais gosto, boa prova de que Lope triunfava plenamente no gênero quando se decidia a adotar a técnica e inclusive os assuntos do octossílabo tradicional.

aspectos no solo de la obra del poeta, sino de la literatura del Siglo de Oro.<sup>295</sup> (ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 21)

Lope se antecipa a possíveis críticas que viesse a receber por sua escolha por um verso mais simples. No entanto, é irônico que o poeta apenas tenha utilizado esse tipo de metrificação em *Isidro*. Veremos que em todas as outras épicas publicadas, não se utilizou um verso mais simples como a redondilha. Ao apresentar as poéticas espanholas na primeira parte desta tese, vimos como pouco se discutiu ou normatizou sobre a versificação que a poesia épica deveria obedecer. González de Salas, por exemplo, afirma que o verso heroico era o mais comum na composição de epopeias, no entanto, não afirma que o emprego de outros versos estaria equivocado, ainda que essa ideia pudesse estar implícita. Em outras palavras, era de senso comum usar o verso heroico em poemas épicos, mas pouco se discutiu sobre o tema ao longo dos séculos de Ouro. Lope sente, ainda assim, a necessidade de justificar sua escolha, e acaba por atacar os autores italianos que construíam seus textos com um verso mais longo. Esse gosto pela polêmica foi uma constante em toda a carreira do autor:

[...] porque no pienso que el verso largo italiano haga ventaja al nuestro; que si en España lo dicen es porque no sabiendo hacer el suyo se pasan al extranjero, como más largo y licencioso. Y yo sé que algunos italianos envidian la gracia, dificultad y sonido de nuestras redondillas.<sup>296</sup> (VEGA, 1599, prólogo del autor)

A escolha do verso mais simples também está de acordo com a temática mais relaxada e bucólica de *Isidro*. Lope mistura ao gênero épico o romanceiro, a comédia e, principalmente, a novela pastoril, usada principalmente nos

---

<sup>295</sup> Embora a crítica não tenha detido sua atenção na inovação tentada pelo *Fénix*, esta representa em si um interessante caso de nacionalização do Renascimento italiano, substituindo barrocamente o culto pelo popular, que pode explicar muitos aspectos não somente da obra do poeta, como da literatura do Século de Ouro.

<sup>296</sup> Porque não penso que o verso longo italiano tenha vantagem ao nosso; que se na Espanha o dizem é porque não sabendo fazer o seu se passam ao estrangeiro, como mais longo e licencioso. E eu sei que alguns italianos invejam a graça, dificuldade e som de nossas redondilhas.



momentos em que Isidro se encontra nos campos de Castela, no centro da Espanha. As referências históricas nessa epopeia existem, mas não são centrais como em *La dragontea* e como seria em *Las fiestas de Denia*, publicada no mesmo ano de *Isidro*.

Em *Isidro*, Lope exacerbava uma temática que seria ainda mais desenvolvida em *Jerusalén conquistada*: o tema religioso e o respeito à coroa. Isidro se mostra fiel à sua pátria e à sua religião, mostrando uma tendência entre várias épicas espanholas e, especialmente, às suas: “The link between church and state is taken for granted in all the epics, even when religion is not the focal point nor the teaching of the faith a main objective.”<sup>297</sup> (DAVIS, 2000, p. 208). Percebemos, no entanto, que o autor estava assentando o terreno para sua grande épica, a *Jerusalén conquistada*, que tardaria ainda alguns anos para ser escrita e publicada.

Logo no primeiro canto, o *aedo*, em uma clara paródia à *Eneida*, informa que cantará um célebre varão, católico camponês, cuja vida esteve pautada na religião e crença em Deus, não nas armas, como o pio Eneias:

Canto el varón celebrado,  
sin armas, letras, ni amor,  
que ha de ser un labrador  
de mano Dios labrado,  
sujeto de mi labor.  
[...]  
Responde, varón de Dios,  
por el mismo que te mueve  
¿adónde en tiempo tan breve?,  
que yo he visto más de dos  
con bueyes como la nieve.<sup>298</sup>  
(VEGA, 1599, canto 1; 3, vv. 1-4, 490-494)

<sup>297</sup> O vínculo entre igreja e estado é dado por certo em todas as épicas, mesmo quando a religião não é o ponto central nem o ensino da fé um objetivo principal.

<sup>298</sup> Canto o barão celebrado,/ sem armas, letras, nem amor,/ que há de ser um lavrador/ de mão de Deus lavrado,/ sujeito de meu lavor./ Responde, varão de Deus,/ pelo mesmo que te move/ onde em tempo tão breve?/ que eu vi mais de dois/ com bois como a neve.

Como a obra funciona como uma clara homenagem à cidade de Madri e uma propaganda declarada à Corte e ao cristianismo, Lope invoca pela primeira vez uma musa espanhola e declara Madri como sua pátria e grande inspiração. Notemos nos fragmentos abaixo como Lope insere a sua figura como o *aedo* e pede que o leitor escute sua voz e a de Isidro que se misturarão para contar uma história santa:

A cuantos su ingenio engaña,  
con estilo y lengua extraña,  
musa española, decidles  
que aquestos versos humildes  
son naturales de España.

Vos, Madrid, patria dichosa  
de este labrador y mía,  
oíd mi dulce Talía,  
que ya en mar tan espaciosa  
llevo vuestra luz por guía.  
[...]  
Y vosotras vegas santas,  
oíd a Isidro y a mí,  
que si Vega y vuestra fui,  
y él estampó en vos sus plantas,  
también las ha puesto en mí.<sup>299</sup>  
(*ibidem*, canto 1, vv. 36-45, 51-55)

É ainda no Canto I que Lope destaca outro componente importante no *Isidro*: a monarquia espanhola. Embora o objetivo central seja narrar a história do lavrador que seria canonizado e se tornaria a figura cristã mais importante da cidade de Madri, Lope lança mão em diversos momentos de Felipe II – ou de outros monarcas espanhóis – para elogiar a Coroa e alinhar a religião católica e a monarquia espanhola:

Si la Corte no alcanzando,

---

<sup>299</sup> A quantos seu engenho engana, com estilo e língua estranha, musa espanhola, diga-lhes que aqueles versos humildes são naturais da Espanha. Tú, Madri, pátria abençoada deste lavrador e minha, ouve minha doce Talía, que já em mar tão espaçoso levo tua luz por guia. E vós veigas santas, ouvi a Isidro e a mim, que se Vega e vossa fui, e ele estampou em ti suas plantas, também as pôs em mim.

que el rey Filipo Segundo  
 hizo corazón del mundo,  
 en su tiempo despertando  
 de aquel olvido profundo.  
 [...]
 Y supuesto que era hazaña  
 que a las demás anticipo,  
 perdiera el mundo un Filipo,  
 honra del mundo y de España,  
 de nuestra fe ejemplo y tipo.<sup>300</sup>  
 (*ibidem*, canto 1; 2, vv. 81-85; 61-65)

Em um canto cujo vértice principal é o orgulho nacional, Lope evoca, além das figuras monárquicas, o Cid Campeador, famoso no imaginário espanhol por seu papel na expulsão dos mouriscos: “Floreció en esta ocasión/ el famoso Cid Rodrigo [...]”<sup>301</sup>. Depois de mencionar figuras importantes da história da Espanha, finalmente o *aedo* pode apresentar Isidro como outro exemplo da glória genuinamente espanhola, já que também nasceu em Madri:

Contento contigo voy,  
 patrón de España, y lucero  
 de la Iglesia, porque espero  
 dar a León desde hoy  
 por su defensa un cordero.  
 [...]
 Siguen en fin su camino,  
 y pasan por Manzanares,  
 donde Madrid con altares  
 recibe a Isidro divino,  
 himnos, salmos y cantares.  
 [...]
 Del santo Isidro que canto,  
 por esto el nombre sería,  
 si poco después del día  
 que pasó a Madrid el santo,  
 el santo en Madrid nacía.<sup>302</sup>

<sup>300</sup> Se a Corte não alcançando, que o rei Felipe segundo fez coração do mundo, em seu tempo despertando daquele esquecimento profundo. [...] E supostamente era façanha que às demais anticipo, perdesse o mundo um Felipe, honra do mundo e da Espanha, de nossa fé exemplo e tipo.

<sup>301</sup> Floresceu nesta ocasião/ o famoso Cid Rodrigo.

<sup>302</sup> Contento contigo vou, patrão da Espanha, e luzeiro da Igreja, porque espero dar a León desde hoje por sua defesa um cordeiro. [...] Seguem enfim seu caminho, e passam por Mançanares, onde Madri com altares recebe a Isidro divino, hinos, salmos e

(*ibidem*, canto 1, vv. 221-225, 251-255, 261-265)

Ainda no Canto I Isidro é glorificado ao ponto de ser comparado com Jesus Cristo. Tal comparação provavelmente não parecia um disparate para o leitor pelo fato de Isidro ser apresentado como um santo que honrava e conhecia Deus, nas palavras de Lope. Logo, o autor procura fazer com que Isidro não pertença a uma linhagem heroica, antes a uma descendência do próprio Jesus Cristo:

Nació en Madrid finalmente  
nuestro labrador divino,  
y aunque acá villano vino,  
volvió ilustre y excelente  
al trono del Uno y Trino.

Sus padres, pobres e iguales,  
diéronle pobres pañales,  
entre animales naciendo.  
Mirad ¿qué va pareciendo  
con nacer entre animales?<sup>303</sup>  
(*ibidem*, canto 1, vv. 441-450)

Lope, entretanto, não povoa sua narrativa apenas com referências cristãs. Para inserir o poema numa tradição épica, em vários momentos o *Fénix* retoma a mitologia greco-latina de forma explícita, fazendo com que a narrativa se torne uma mistura de várias referências que procuravam ora agradar a monarquia, ora apenas demonstrar erudição:

Que si Eneas o si Aquiles,  
después de aquellos gentiles,  
algunos fueron llamados,  
los hechos grandes pasados  
hicieron los suyos viles.  
[...]

---

cantares. [...] Do santo Isidro que canto por isto o nome seria, se pouco depois do dia que passou a Madri o santo, o santo em Madri nascia.

<sup>303</sup> Nasceu em Madri finalmente nosso lavrador divino, e embora aqui vião veio, voltou ilustre e excelente ao trono do Uno e Trino. Seus pais, pobres e iguais, deram-lhe pobres fraldas, entre animais nascendo. Vejam o que vai parecendo ao nascer entre animais?

¡Que ya ni armados Aquiles,  
ni Cicerones sutiles,  
ni imperios que se engrandezcan,  
me deshagan y enflaquezcan,  
sino labradores viles!  
[...]  
No faltan hombres agora,  
que en los extraños países,  
si no lunas, vencen lises,  
pero en fin el siglo llora,  
menos Aquiles que Ulises.<sup>304</sup>  
(*ibidem*, canto 1; 2; 3, 426-430; 516-520; 321-325)

Após um início no qual Lope faz uma aproximação da figura de Isidro como santo e herói, o Canto II é marcado, no entanto, por um processo de humanização da personagem, cujo ponto máximo é o casamento do humilde lavrador com Maria (que posteriormente também seria canonizada):

A tanta excelencia vino  
del matrimonio el valor,  
siendo el mismo Dios su autor,  
que de excelente y divino  
mereció nombre y honor.<sup>305</sup>  
(*ibidem*, canto 2, vv. 1-5)

Após o casamento, o Canto III segue um encaminhamento bíblico, primeiramente com a aparição de anjos a Isidro, como acontecera com Maria e José na história bíblica. Essa parte antecede claras referências bíblicas que aparecerão em seguida, como demonstraremos adiante:

Si al Cristo de Dios es celo  
justo humillarse en el suelo,  
aunque fuese un ángel visto,  
de ver viene Isidro a Cristo

---

<sup>304</sup> Que se Eneas ou se Aquiles, depois daqueles gentis, alguns foram chamados, os feitos grandes passados fizeram os seus vis. [...] Que já nem armados Aquiles, nem Cicerones sutis, nem impérios que se engrandeçam, me desfaçam e enfraqueçam, mas lavradores vis! [...] Não faltam homens agora, que nos estranhos países, se não luas, vencem lírios, mas enfim o século chora, menos Aquiles que Ulisses.

<sup>305</sup> A tanta excelência veio do casamento o valor, sendo o mesmo Deus seu autor, que de excelente e divino mereceu nome e honra.

debajo del blanco velo.

[...]

Tres ángeles a Abraham  
una vez aparecieron,  
que a verle a Mambré vinieron;  
bien que a este número dan  
el que en figura trujeron.

Tres vienen a Isidro a ver,  
¡oh gran Dios!, ¿qué puede ser?,  
¿dónde los ha de albergar?,  
mas vienen a consolar,  
que no vienen a comer.<sup>306</sup>  
(*ibidem*, canto 3, vv. 106-110, 131-140)

Depois de um longo preâmbulo com a presença de anjos, Lope, para fortalecer a ligação de seu poema épico com a Igreja, povoa a narrativa com referências bíblicas. As referências no princípio do canto III se referem especialmente ao livro de Gênesis, no Velho Testamento. Nesse livro bíblico acontece a famosa passagem na qual Deus testa Abraão ao pedir que sacrifique seu filho Isaque. Quando percebe que Abraão realizaria o que lhe fora solicitado, Deus então revela que não buscava o sacrifício, mas a obediência e não deixa que o ato se concretize. Em analogia à Bíblia, o aedo faz um longo discurso de como Isidro, assim como Abraão, deveria ser obediente, ainda que tivesse que sacrificar toda sua vida na humilhação que a pobreza lhe proporcionava:

Vaya Abraham al ganado,  
y en el suelo humilde echado,  
dadle el alma, Isidro, vos,  
que nunca desprecia Dios  
el corazón humillado.

No quería el sacrificio  
de Isaac, sino la obediencia  
de Abraham, que en la asistencia  
de aquel su piadoso oficio,  
puso al filo resistencia.

---

<sup>306</sup> Se ao Cristo de Deus é cuidado justo humilhar-se no solo, embora fosse um anjo visto, de ver vem Isidro a Cristo debaixo do branco véu. [...] Três anjos a Abraão uma vez apareceram, que a vê-lo a Mambré vieram; bom que a este número dão o que em carne trouxeram. Três vêm a Isidro a ver, oh grande Deus!, que pode ser?, onde os há de albergar?, mas vêm a consolar, que não vêm a comer.

Dios sabe dar el cordero,  
 librando al hijo primero;  
 luego, Isidro, no os turbéis,  
 si sacrificado habéis  
 a Dios lo más verdadero.<sup>307</sup>  
 (*ibidem*, canto 3, vv. 156-170)

No entanto, são muitas as referências bíblicas que seguem, posteriormente, no Canto IV, numa clara tentativa de inserir Isidro em uma tradição bíblica, à qual, para Lope, o lavrador pertence. Assim como os monarcas seguem uma linha sucessória, São Isidro pertenceria a uma linha cristã que justificaria sua santidade. Os exemplos bíblicos também servem para demonstrar como aquilo que “acontecera” com Abraão, Moisés, Jesus Cristo, etc., também aconteceu com Isidro:

Si de José visitado  
 Jacob la cumbre besó,  
 de la vara allí mostró  
 este misterio sagrado,  
 que en su tránsito gozó.  
 [...]  
 Miráis el sudor de Adán,  
 fe y amor en Abraham,  
 en Moisés vuestro negocio,  
 en Aarón el sacerdocio,  
 y la penitencia en Juan;  
 [...]  
 esperanza en Daniel,  
 bondad en Natanael,  
 en Marta solicitud,  
 en Diego el Justo virtud,  
 y limpia sangre en Abel.<sup>308</sup>  
 (*ibidem*, canto 4, 101-105, 756-760, 771-775)

<sup>307</sup> Vá Abraão ao gado, e no solo humilde estendido, dai-lhe a alma, Isidro, vós, que nunca despreza Deus o coração humilhado. Não queria o sacrifício de Isaac, mas a obediência de Abraão, que na assistência daquele seu piedoso ofício, pôs ao fio resistência. Deus sabe dar o cordeiro, livrando ao filho primeiro; assim, Isidro, não vos turbeis, se sacrificado tendes a Deus o mais verdadeiro.

<sup>308</sup> Se de José visitado Jacó o cume beijou, da vara ali mostrou este mistério sagrado, que em seu trânsito gozou. [...] Vede o suor de Adão, fé e amor em Abraão, em Moisés vosso negócio, em Aarão o sacerdócio, e a penitência em João; [...] esperança em Daniel, bondade em Natanael, em Marta solicitude, em Diego o Justo virtude e limpo sangue em Abel.

A intertextualidade com a Bíblia também revela outro componente que eleva Isidro e vai ao encontro do pensamento cristão: a relação entre a pobreza e o reino dos céus. Isidro é exaltado por sintetizar duas características, a aceitação da pobreza e a consequente humildade. Lope demonstra como Isidro tinha consciência de que os humildes – e humilhados – seriam exaltados. Mais uma vez, o discurso do poeta corrobora a visão monárquica de que os pobres deveriam contentar-se com sua condição à espera da salvação divina. Cabia apenas à Monarquia a detenção do tesouro pela simples razão de que ela era detentora de um direito divino e imutável:

No temas quien te ha ofendido,  
 serás bienaventurado,  
 y aunque es siempre maltratado,  
 alégrese el perseguido,  
 que ha de ser remunerado.  
 [...]
 Salió en fin la pobre cena  
 de aquel rico labrador,  
 sabrosa por el sudor,  
 falta de regalo y llena  
 de conformidad y amor.  
 [...]
 Al pobre jamás le encoge,  
 tocar la dorada orilla,  
 que el agua limpia y sencilla  
 con mano desnuda coge  
 de la pura fuentequilla.  
 [...]
 Despreciando el mundo loco,  
 cuyo tesoro es pobreza,  
 su humilde naturaleza  
 contenta Isidro con poco,  
 que no es la menor riqueza.<sup>309</sup> (*ibidem*, canto 4, vv. 341-345,  
 351-355, 381-385, 421-425)

---

<sup>309</sup> Não temas quem te ofendeu, serás bem-aventurado, e ainda que seja sempre maltratado, alegre-se o perseguido, que há de ser remunerado. [...] Saiu enfim o pobre jantar daquele rico lavrador, saborosa pelo suor, falta de deleite e cheia de conformidade e amor. [...] Ao pobre jamais encolhe, tocar a dourada margem, que a água limpa e simples com mão nua pega da pura fontezinha. [...] Desprezando o mundo louco, cujo tesouro é pobreza, sua humilde natureza contenta Isidro com pouco, que não é a menor riqueza.



Como vimos destacando, Lope apresenta em *Isidro* um forte papel de interlocutor do cristianismo, postura que se alinha à política dos Austrias. Como veremos mais adiante, principalmente na *Jerusalén conquistada*, a questão mourisca ainda estava presente no imaginário espanhol no século XVII. Dessa forma, tanto nos primeiros cantos, como no final da narrativa, o autor tenta contrapor o cristianismo de Isidro aos árabes e chega ao ponto de apresentar o santo madrilenho como um *matamoros*, retomando o Cid Rodrigo, apresentado anteriormente nesta análise. Importante a referência no trecho abaixo aos Reis Católicos, Fernando e Isabel:

No digo que fuera España,  
por tener moros dichosa,  
pero si fue valerosa,  
el tiempo nos desengaña,  
sin ser diferencia odiosa.  
[...]  
La guerra en efecto daña,  
o sea propia o extraña;  
bien hayan armas y leyes  
de los Católicos Reyes,  
que así limpiaron a España  
[...]  
fue causa que a voces todos  
los mozárabes y godos,  
dijesen en dulce canto:  
Santo Isidro, santo, santo,  
loándole de mil modos.<sup>310</sup>  
(*ibidem*, 10, vv. 301-305, 326-330; 796-800)

Lope era consciente de que não se podia escrever um poema épico apenas com referências bíblicas, era preciso demonstrar erudição para agradar as Academias – como a de Madri, à qual pertencia – e o público mais culto. Como destacamos desde a primeira parte, houve na Espanha do Século de Ouro

---

<sup>310</sup> Não digo que fosse a Espanha, por ter mouros desventurada, mas se foi corajosa, o tempo nos desengana, sem ser diferente odiosa. [...] A guerra em efeito prejudica, seja própria ou estranha, haja armas e leis dos Católicos Reis, que assim limpam a Espanha [...] foi causa que a vozes todos os moçárabes e godos, dissessem em doce canto: Santo Isidro, santo, santo, louvando-o de mil modos.

uma incursão da Filosofia muitas vezes sem o rigor que era necessário, o que gerou interpretações muitas vezes falaciosas ou superficiais. Aristóteles foi sem dúvida o autor mais lido e principal influência de Lope. Vejamos nos trechos abaixo como o estagirita aparece em *Isidro*, apresentado apenas como um filósofo marcado pela racionalidade:

Aristóteles llamaba  
Dios al mundo y a la mente,  
siempre en esto variamente;  
Cleantes al éter daba  
este ser eternamente.  
[...]  
De Aristóteles pasé,  
dejando de Apolo el arte,  
a las escuelas de Marte;  
la pluma en lanza troqué  
debajo de su estandarte.<sup>311</sup>  
(*ibidem*, canto 3; 6, vv. 781-785; 301-305)

Platão também é mencionado em diversos momentos, também de forma bastante superficial, destacado no trecho abaixo como cristão, sem nenhuma análise mais detida a sua obra ou qualquer contraposição a Aristóteles:

Que para la educación  
de quien ha de arar un monte,  
de nuestro humilde horizonte,  
basta un cristiano Platón,  
y un divino Jenofonte.  
[...]  
Salió amor, no el engendrado  
de aquélla del cielo y día,  
que Platón engrandecía,  
la que al animal buscado  
de Adonis aborrecía.<sup>312</sup>  
(*ibidem*, canto 6, vv. 601-605, 611-615)

---

<sup>311</sup> Aristóteles chamava Deus ao mundo e à mente, sempre nisto diversamente; Cleantes ao éter dava este ser eternamente. [...] De Aristóteles passei, deixando de Apolo a arte, às escolas de Marte; a pluma em lança troquei debaixo de seu estandarte.

<sup>312</sup> Que para a educação de quem há de arar um monte, de nosso humilde horizonte, basta um cristão Platão, e um divino Xenofonte. [...] Saiu amor, não o gestado daquela do céu e dia, que Platão engrandecia, a qual o animal buscado de Adonis aborrecia.

Fica claro nos trechos acima como as citações a filósofos não possuem qualquer rigor e sequer uma relação clara com o enredo, diferentemente do que acontece com as referências bíblicas, que se encaixam na narrativa. No trecho abaixo isso fica ainda mais claro através de uma referência a Sócrates, apresentado apenas como um filósofo referência por sua paciência:

Tanto en mi casa sufría,  
que a mi pesar aprendía  
más paciencia que quisiera  
para sufrir los de afuera,  
como Sócrates hacía.<sup>313</sup>  
(*ibidem*, canto 6, vv. 161-165)

No Canto V, Lope começa a esboçar aquilo que seria o mote da *Jerusalén Conquistada*: sua fascinação pela Terra Santa. Como ficaria inverossímil fazer com que Isidro, um pobre lavrador, visitasse Jerusalém, Lope lança mão de uma estratégia que faz com que essa temática seja inserida na narrativa de maneira orgânica: Isidro sonha com Jerusalém. Além de inserir a Terra Santa, Lope também aproveita para fazer com que Isidro passeie por referências bíblicas e se alinhe ainda mais à figura de Jesus Cristo:

Agora tan pocos son  
los que con tal devoción  
a la Tierra Santa van,  
que uno apenas hallarán,  
y más de nuestra nación.  
[...]  
Allí su oración propuso  
Cristo, y allí se compuso  
el símbolo de la fe;  
allí la señal se ve  
adonde las plantas puso.<sup>314</sup>

---

<sup>313</sup> Tanto em minha casa sofria, que a meu pesar aprendia mais paciência que quisesse para sofrer os de fora, como Sócrates fazia.

<sup>314</sup> Agora tão poucos são os que com tal devoção à Terra Santa vão, que um mal encontrarão, e mais de nossa nação. [...] Ali sua oração propôs Cristo, e ali se compôs o símbolo da fé, ali o sinal se vê onde as plantas pôs.

(*ibidem*, canto 5, vv. 26-30, 126-130)

Além da presença marcante da Terra Santa ao longo do Canto V, Lope volta a destacar a pobreza como uma das marcas mais importantes de Isidro. Vejamos, primeiramente, como Lope utiliza a técnica do disfarce barroco – tão bem estruturada no *Quijote*, de Cervantes – para demonstrar como a pobreza na verdade é um disfarce que as almas mais elevadas utilizam. Aqui observamos como uma temática importante no XVII eram as falsas aparências e o jogo entre real e fantasioso que brincava com o leitor:

No nos quitéis el solaz,  
sentaos y comed en paz,  
que como habemos comido,  
parece que habéis querido  
entrar con algún disfraz.

Isidro por no ofendellos,  
respóndeles mesurado:  
Dios es el que lo ha sacado,  
Dios se disfraza, que en ellos  
ya viene Dios disfrazado.

Quien quiso tomar la forma  
de siervo y allí transforma,  
siendo Señor su grandeza,  
hizo un disfraz de pobreza,  
que con el que veis conforma.<sup>315</sup>  
(*ibidem*, canto 5, vv. 836-850)

No canto VI a temática não difere e Lope continua destacando como Isidro se alimentava com seus companheiros pobres, numa alusão a Jesus Cristo e os apóstolos, para finalmente afirmar que o lavrador mantém uma riqueza muito mais importante que a material, a espiritual:

---

<sup>315</sup> Não nos tireis a diversão, sentai e comei em paz, que como comemos, parece que quisestes entrar com algum disfarce. Isidro para não ofendê-los, lhes respondeu comedido: Deus é o que o retirou, Deus se disfarça, que neles já vem Deus disfarçado. Quem quis tomar de servo e ali transforma, sendo Senhor sua grandeza, fez um disfarce de pobreza, que com o que vede conforma.

Pobreza, Consuelo cobre  
 toda casa donde estás,  
 de que a mil buenos le das,  
 porque ninguno es tan pobre  
 que no haya nacido más.  
 [...]  
 Pero en fin la principal  
 es esta espiritual,  
 que es una rica pobreza,  
 pues no tener con riqueza  
 es un divino caudal.  
 [...]  
 No tengo yo telas de oro,  
 no las piedras ni el tesoro  
 que los Reyes os han dado,  
 sino aqueste amor criado  
 entre esas plantas que adoro.<sup>316</sup>  
 (*ibidem*, vv. 1-5, 16-20, 96-100)

A troca de assuntos é uma constante em *Isidro*. Como já sinalizamos anteriormente, em diversos momentos Lope cita autores e obras clássicas com o simples intuito de demonstrar erudição e não integra essas referências à narrativa. No Canto VII, por exemplo, o autor cita diversos autores greco-latinos que, teoricamente, inspiraram também a sabedoria do pobre lavrador madrilenho:

Estaba Ovidio y Sidonio,  
 Virgilio en Mantua nacido,  
 con los amores de Dido,  
 de que dio disculpa Ausonio,  
 y Polícrates fingido.

Que no avisó sin misterio  
 Sócrates al griego imperio,  
 el no ofender los poetas,  
 a quien estaban sujetas  
 la alabanza y vituperio.  
 [...]  
 que fue de Homero invención,  
 pero dijo Cicerón

---

<sup>316</sup> Pobreza, Consolo cobre toda casa onde estás, de que a mil bons lhe das, porque nenhum é tão pobre que não tenha nascido mais. [...] Mas enfim a principal é esta espiritual, que é uma rica pobreza, pois não ter a riqueza é um divino caudal. [...] Não tenho telas de ouro, não as pedras nem o tesouro que os Reis vos deram, mas aquele amor criado entre essas plantas que adoro.

que él y otros muchos dormían,  
que hombres son y errar podían,  
aunque grandes hombres son.<sup>317</sup>  
(*ibidem*, canto 7, vv. 126-135, 146-150)

Fica claro como Lope destaca que a sabedoria do pobre lavrador sofreu a influência dos autores acima citados. No entanto, o *leitmotiv* da obra está baseado na fé soberana que, segundo o autor, é superior a qualquer referência clássica ou mesmo à razão e à ciência. Essa postura do autor madrilenho condiz com o forte alinhamento que a Espanha manteve com a Contrarreforma e qualquer postura mais cientificista:

¿Qué no podrá hallar la fe  
siendo una cosa atrevida?  
No hay medicina sabida  
que así salve y salud dé;  
¿Qué no alcanzará que pida?

De la humana inteligencia,  
de la razón y experiencia,  
la fe los términos pasa,  
que si razón la compasa,  
no es admirable su ciencia.<sup>318</sup>  
(*ibidem*, canto 7, vv. 731-740)

Após um canto mais reflexivo que, em um primeiro momento destacava autores greco-latinos, e em seguida destacava a soberania da fé, Lope volta no canto VIII ao texto propagandístico. Novamente, o autor se desloca do enredo central para vangloriar Felipe II, primeiramente alinhado à Virgem santíssima e

---

<sup>317</sup> Estava Ovídio e Sidônio, Virgílio em Mântua nascido, com os amores de Dido, de que deu desculpa Ausônio e Polícrates fingido. Que não avisou sem mistério Sócrates ao grego império, o não ofender os poetas, a quem estavam sujeitas o louvor e vitupério. [...] que foi de Homero invenção, mas disse Cícero que ele e outro muitos dormiam, que homens são e errar podiam, embora grandes homens sejam.

<sup>318</sup> Que não poderá encontrar a fé sendo uma coisa atrevida? Não há medicina sábia que assim salve e medicina dê; Que não alcançará que peça? Da humana inteligência, da razão e experiência, a fé os termos passa, que sem razão a conserta, não é admirável sua ciência.

destacado como um monarca de um tempo bem-aventurado, para em seguida ser praticamente santificado ao lado de Felipe III:

Virgen alabanza cobre  
 este siglo, y se anticipe  
 quien de ella más participe,  
 pues casi os vimos tan pobre  
 hasta el tiempo de Filipe.  
 [...]  
 Gran Filipe, en vuestra edad  
 todo ha venido en aumento,  
 mostrando el cielo contento  
 de vuestra felicidad,  
 grandezas de ciento en ciento.  
 [...]  
 y dos Filipos honrando  
 la edad que estoy esperando,  
 que al uno la religión  
 le hará español Salomón,  
 y al otro un santo Fernando.<sup>319</sup>  
 (*ibidem*, canto 8, vv. 281-285, 291-295, 596-600)

O caráter propagandístico segue com força no Canto IX. Mais uma vez parece que Lope não consegue desenvolver em dez cantos a história de Isidro e volta a citar figuras históricas no imaginário espanhol, como o rei Alfonso X, que ganharia um destaque maior no argumento da *Jerusalén conquistada*:

Era Alfonso rey sincero,  
 en las obras verdadero,  
 y fiel en las promesas,  
 y así todas las empresas  
 venció del alarbe fiero.<sup>320</sup>  
 (*ibidem*, canto 9, vv. 856-860)

---

<sup>319</sup> Virgem louvor cobre este século, e se antecipe quem dela mais participe, pois quase vos vimos tão pobre até o tempo de Felipe. [...] Grande Felipe, em vossa idade tudo veio em aumento, mostrando o céu contente de vossa felicidade, grandezas de centos e centos. [...] e dois Felipes honrando a idade que estou esperando, que a um a religião fará espanhol Salomão, e a outro um santo Fernando.

<sup>320</sup> Era Alfonso rei sincero, nas obras verdadeiro, e fiel nas promessas, e assim todas as empreitadas venceu o árabe valente.

Após o elogio a Alfonso X, Lope finaliza essa retomada à história da Espanha com a inserção dos monarcas “modernos” do reino espanhol, tomando como ponto de partida os Reis Católicos, Fernando e Isabel, e seguindo com os monarcas da Casa de Austria. Notemos como Lope finaliza o Canto IX com um discurso laudatório que se desloca da narrativa épica de Isidro e louva os monarcas que unificaram o reino espanhol, uma postura constante em toda a obra de Lope e ainda mais sobressaliente em suas comédias:

Al principio de su imperio  
César la Esfinge pintaba,  
que lo difícil mostraba,  
y en su templo este misterio  
con ella Egipto mostraba;  
  
que de Esfinge participes  
hasta que el moro disipes  
es justo, patria fiel:  
¡vivan Fernando, Isabel,  
Carlos Quinto y tres Filipes!<sup>321</sup>  
(*ibidem*, canto 9, vv. 981-990)

Ainda sem dar uma sequência clara à narrativa, o *aedo* cita mais uma vez Lope de Vega. Como vimos destacando, ora Lope tenta demonstrar erudição, ora insere figuras famosas no imaginário espanhol, ora se insere na narrativa sem qualquer pudor:

Don Lope al moro congoja,  
y el campo que en sangre moja  
pinta en las vegas vecinas  
de las bandas mendocinas,  
verde yerba y sangre roja.<sup>322</sup>  
(*ibidem*, canto 9, vv. 376-380)

---

<sup>321</sup> No princípio de seu império César a Esfinge pintava, que o difícil mostrava, e em seu templo este mistério com ela Egito mostrava; que de Esfinge participes até que o mouro dissipes é justo, pátria fiel: Vivam Fernando, Isabel, Carlos Quinto e três Felipes.

<sup>322</sup> Dom Lope ao mouro angustia, e o campo que em sangue molha pinta nas veigas vizinhas das bandas supersticiosas, verde erva e sangue vermelho.



Finalmente no Canto X, Lope retorna ao argumento e narra a morte de Isidro, que diferentemente dos heróis épicos, não sucumbe a alguma batalha. O *Fénix* destaca muito mais a simplicidade e humildade do pobre lavrador que os grandes milagres que este produzira:

Conociendo Isidro, pues  
que a la muerte le llama,  
dio el cuerpo enfermo a la cama,  
y en la postrera después  
gloria a España, a Madrid fama.

[...]

Isidro, pues, cuya vida  
fue loada de tal suerte,  
aunque más lo fue su muerte,  
ya dispuesto a la partida,  
su hijo y su esposa advierte.

Hecho testamento breve,  
porque ni tiene ni debe,  
de muebles pobres y viejos,  
ricos y nuevos consejos,  
más larga plática mueve.<sup>323</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 201-205, 391-400)

Após a morte de Isidro, Lope narra um longo percurso de Isidro na entrada do reino dos céus, através de seu encontro com diversas personagens bíblicas. Após páginas em que nomes são citados aleatoriamente, o *aedo* narra então a aclamação de Isidro como santo não só dos cristãos, como dos mouros:

fue causa que a voces todos  
los mozárabes y godos,  
dijesen en dulce canto:  
“Santo Isidro, santo, santo”  
loándole de mil modos.

[...]

Era canonización  
de España, oprimida tanto,

---

<sup>323</sup> Conhecendo Isidro, pois que à morte o chama, deu o corpo enfermo à cama, e na derradeira depois glória a Espanha, a Madri fama. [...] Isidro, pois, cuja vida foi louvada de tal sorte, embora mais foi sua morte, já disposto à partida, seu filho e sua esposa adverte. Feito testamento breve, porque nem tem nem deve, de móveis pobres e velhos, ricos e novos conselhos, mais longo sermão move.

elevar del suelo un santo,  
dándole veneración,  
himnos, altar, culto y canto.<sup>324</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 796-800, 851-855)

Após a aclamação de Isidro como santo, Lope, nas últimas páginas do poema épico, retoma a mitologia greco-latina e traça uma comparação de Isidro com esses heróis mitológicos para inseri-lo dentro dessa tradição heroica. No entanto, mais uma vez, observemos como isso se dá de forma deslocada e gratuita:

Y pues que Darete frigio  
escribió con loores vanos  
de los griegos y troyanos,  
que habitan el lago Estigio,  
señas, rostros, pies y manos,

pintando blanca y serena  
a Casandra y Policena,  
robustos Héctor y Aquiles,  
Paris de miembros gentiles,  
y de ojos negros a Elena,

a Briseida vergonzosa,  
rojo a Eneas y a Castor,  
viejo y prudente a Nestor,  
sabia a Andrómaca y hermosa,  
flaco y astuto Antenor,

alto y rico a Agamenón,  
impaciente a Merión,  
y bien formado a Diomedes,  
animoso a Palamedes,  
y gallardo a Telamón.<sup>325</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 921-940)

<sup>324</sup> foi causa que a vozes todos os moçárabes e godos, dissessem em doce canto: “Santo Isidro, santo, santo louvando-o de mil modos.” [...] Era canonização da Espanha, oprimida tanto, elevar do chão um santo, dando-lhe veneração, hinos, altar, culto e canto.

<sup>325</sup> E então que Darete frígio escreveu com louvores vãos dos gregos e troianos, que habitam o lago Estígio, sinais, rostos, pés e mãos, pintando branca e serena a Cassandra e Policena, robustos Heitor e Aquiles, Paris de membros gentis, e de olhos negros a Helena, a Briseida envergonhada, vermelho a Eneias e a Castor, velho e prudente a Nestor, sábia a Andrômaca e bela, magro e astuto Antenor, alto e rico a Agamenon, impaciente a Merion, e bem formado a Diomedes, animoso a Palamedes, e galhardo e Telamon.

Finalmente Lope se coloca ao final como o *aedo* que também se insere dentro de uma tradição da qual pertence Isidro. O poeta sinaliza para o mote de sua obra: mais que louvar um santo cristão e católico, Lope buscou escrever um poema que aclamasse o povo espanhol e um herói que o simbolizasse. Logo, todo espanhol deveria se orgulhar de nascer na terra em que Isidro pisou e produziu seus milagres:

Esto os ofrece una Vega  
que en las que Isidro pisó,  
humildemente nació:  
quien lo que tiene no niega,  
todo lo que pudo dio.  
[...]  
Y yo, puesto que no envidio  
(aunque es la fama la joya  
en que el trabajo se apoya),  
la fama que el grande Ovidio  
pide a los dioses de Troya.<sup>326</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 981-995)

Fica claro como *Isidro* é o projeto de Lope que mais se aproxima da Igreja, formando uma épica com temática sacra e, mais uma vez, indo na contramão das recomendações de Cascales, quem mostrava uma certa relutância com temática católica, já que a busca pela verdade religiosa prejudicaria os “ornamentos poéticos” necessários para a composição poética. Lope ainda termina a obra com uma frase extremamente moralizante, ao afirmar que tudo que é contrário à fé e às boas práticas estava sujeito à correção: “Si quid dictum contra fidem, et bonos mores, tamquan nom dictum; et omnia sub correctione.”<sup>327</sup> (*ibidem*, vv. 998-1002). Essa postura de total alinhamento à corte ficará ainda mais clara no poema épico seguinte: *Las fiestas de Denia*.

---

<sup>326</sup> Isto os oferece uma Veiga que nas que Isidro pisou, humildemente nasceu: quem o que tem não nega, tudo o que pôde deu. [...] E eu, posto que não invejo (embora é a fama a joia em que o trabalho se apoia), a fama que o grande Ovídio pede aos deuses de Troia.

<sup>327</sup> Se o fazemos com boa fé e boas práticas, como o nome dita, com todas as correções.

### 5.3 *Las fiestas de Denia* (1599)

*Las fiestas de Denia* narra o entusiasmo com que a Espanha recebeu a chegada do novo rei, Felipe III, e de sua irmã, a infanta Isabel Clara Eugenia, na localidade de Denia, no caminho de Valência, em fevereiro de 1599. Dois meses mais tarde chegariam a Denia os arquidukes da Áustria, os irmãos Margarida e Alberto para contraírem matrimônio com Felipe e Isabel. Foram grandes as festas de celebração e Lope esteve presente, como secretário do marquês de Sarria. Como a impressão de *Las fiestas de Denia* data como oito de maio, sabe-se que Lope a escreveu no furor dos acontecimentos e idealizou dois destinatários claros para a obra:

Lope – y el impresor – pensaban en un doble destinatario: la nobleza que había participado en los festejos, que compraría el libro como recuerdo de días tan importantes y completaría su elegancia exterior; y el lector o el intelectual que quería estar al tanto de los acontecimientos.<sup>328</sup> (GRAZIA PROFETI, 2004, p. 15)

Se houvesse uma diferenciação nos moldes do romance moderno, diríamos que Lope fez com *Las fiestas de Denia* uma épica social, em detrimento de uma épica histórica. O sucesso foi tanto que muitos de seus leitores tentavam reconstituir os acontecimentos que haviam acabado de acontecer com o texto de Lope e verificavam quais os fatos citados eram verdadeiros. Lope se enquadra no século XVII àquilo que María José Vega alcunha *épica do presente e da ‘verdade’*:

---

<sup>328</sup> Lope – e o impressor – pensavam em um duplo destinatário: a nobreza que tinha participado nos festejos, que compraria o livro como recordação de dias tão importantes e completaria sua elegância exterior; e o leitor ou o intelectual que queria estar a par dos acontecimentos.

La convicción, en España y Portugal, de que es posible una épica del presente, y una épica de la verdad, determina la reflexión prologal y la idea del género: no importan pues tanto las cuestiones neoaristotélicas, cuanto las necesidades políticas del imperio y la percepción de la existencia de una historia poetizable que ya es heroica antes de ser contada.<sup>329</sup> (VEGA, 2010, p. 107)

Em *Las fiestas de Denia*, Lope problematizava o que Lara Garrido (1999) chama de dualidade na épica culta espanhola: o caráter ora mítico, ora crônico. Houve uma tendência entre alguns escritores de narrar acontecimentos históricos mais recentes para que o texto literário alcançasse o máximo de veracidade possível. Isso fez com que a epopeia tenha sido objeto de análise, em vários momentos, muito mais de historiadores que de críticos literários:

La epopeya culta del Siglo de Oro, tan apegada a los acontecimientos históricos, interesó lógicamente, a los historiadores y cronistas, y más generalmente a los aficionados a la historia; además, en varias ocasiones los poemas jugaron plenamente el papel de obra de información que aprovecharon los mismos cronistas espigando informaciones eruditas.<sup>330</sup> (LARA GARRIDO, 1999, p. 35)

Como a obra épica de Lope não mantém uma unidade clara, tanto a crítica coetânea, como a posterior sempre tem dificuldade em afirmar se determinado poema pode ser enquadrado como épico. No entanto, para Antonio Carreño, o texto de Lope se assenta em quatro tópicos típicos do poema épico:

---

<sup>329</sup> A convicção, na Espanha e em Portugal, de que é possível uma épica do presente, e uma épica da verdade, determina a reflexão inicial e a ideia do gênero: não importa pois tanto as questões neoaristotélicas, quanto as necessidades políticas do império e a percepção da existência de uma história poetizável que já é heroica antes de ser contada.

<sup>330</sup> A epopeia culta do Século de Ouro, tão apegada aos acontecimentos históricos, interessou logicamente, aos historiadores e cronistas, e mais geralmente aos entusiastas à história; além disso, em várias ocasiões os poemas exerceram plenamente o papel de obra de informação que aproveitavam os mesmos cronistas criando informações eruditas.

1. *Captatio benevolentitae* – “canto humilde por la causa grande”
2. Alabanza gentilicia – “Íclita generosa Catalina”
3. Inventario genealógico
4. Écfrasis. Ésta incluye la descripción de justas entre barcas, torneos, combates fingidos, fuegos de artificio y ficticias escaramuzas entre moros y cristianos; farsas navales y desfiles de carros triunfales. Empresas y representaciones pictóricas forman una vistosa trama bélica y teatral.<sup>331</sup> (CARREÑO, 2005, p. 32)

Novamente, o texto de Lope vai na contramão daquilo que Cascales preconizava e salienta seu caráter misto. Como vimos através da análise do *Isidro*, o autor madrilenho escreveu épicos de menor ambição, enquanto planejava a *Jerusalén conquistada* e tinha convicção que esses projetos não tinham a envergadura que ele ainda pretendia alcançar.

#### 5.3.1. Uma “mini” épica em louvor à Corte

Como a obra de Lope não possui uma unidade muito clara e como aquilo que muitas vezes ele afirma em uma peça ou poema não segue de regra, em *Las fiestas de Denia*, o autor volta à métrica usada em *La dragontea* e abandona o que predicou no prefácio de *Isidro*, através do uso do verso hendecassílabo. Outro ponto que se destaca desde o início é o fato de Lope não invocar musas para narrar sua história. Quer dizer, o autor utiliza uma estrutura épica, mas se aproxima desde o início, como expusemos anteriormente, de uma crônica histórica, o que não faz, no entanto, que o texto deixe de ser épico, como enumerou Antonio Carreño. Catalina, a condessa de Lemos, recebe já no primeiro canto a “Alabanza gentilicia” e a Coroa espanhola é alçada ao centro da narrativa:

---

<sup>331</sup> 1. *Captatio benevolentitae* – “canto humilde pela causa grande”; 2. Louvor gentilício – Íclita generosa Catalina”; 3. Inventário genealógico; 4. *Écfrase*. Esta inclui a descrição de justas entre barcas, torneios, combates fingidos, fogos de artificio e fictícias escaramuças entre mouros e cristãos; farsas navais e desfiles de carros de combate triunfais. Operações e representações pictóricas formam uma vistosa trama bélica e teatral.

Puesto que del valor divino vuestro,  
 ínclita generosa Catalina,  
 gloria de España, honor del siglo nuestro,  
 se hiciera obra más alta y peregrina,  
 pues no hay pluma sutil ni pincel diestro  
 de mano humana, en perfección divina,  
 hoy es fuerza cantar otro sujeto,  
 que mira al blanco de este mismo efeto.  
 [...]

Tiempo vendrá que diga en otra parte  
 vuestra grandeza heroica y soberana,  
 ya para el son del belicoso Marte,  
 ya para ej ejercicio de Diana;  
 darame vuestra luz ingenio y arte,  
 con que la fama, ya mayor que humana,  
 escriba entre columnas de alabastro  
 Zúñiga, Rojas, Sandoval y Castro.<sup>332</sup>  
 (VEGA, 1599, canto 1, vv.1-8, 17-24)

A preocupação de Lope é muito mais em aproximar dos fatos históricos que de escrever um grande poema épico. No final do texto, o autor explicita o medo de que algumas passagens tenham fugido da história factual e se desculpa:

Y dicen (yo no sé si fabuloso)  
 que mientras merendó junto a la fuente,  
 oyó esta voz y acento sonoro,  
 no digo toda, pero alguna gente:  
 ¡Oh Filipo gallardo, generoso,  
 del divino Filipo descendiente,  
 que ya pisa la luna con pies santos  
 por tantas obras y martirios tantos!<sup>333</sup>  
 (*ibidem*, canto 1, vv. 633-640)

<sup>332</sup> Dado que do valor divino vosso, ínclita generosa Catalina, glória da Espanha, honra do século nosso, se fizesse obra mais alta e peregrina, pois não há pluma sutil nem pincel hábil de mão humana, em perfeição divina, hoje é forçoso cantar outro sujeito, que observa o branco deste mesmo efeito. [...] Tempo virá que diga em outra parte vossa grandeza heroica e soberana, seja para o som do belicoso Marte, seja para o exercício de Diana; dai-me vossa luz engenho e arte, com que a fama, seja maior que humana, escreva entre colunas de alabastro Zúñiga, Rojas, Sandoval e Castro.

<sup>333</sup> E dizem (eu não sei se fabuloso) que enquanto merendou junto à fonte, escutou esta voz e sotaque sonoro, não digo toda, mas algumas pessoas: Oh Felipe galhardo, generoso, do divino Felipe descendente, que já pisa a lua com pés santos por tantas obras e martírios tantos!

Vimos destacando o mote de *Las fiestas de Denia*: o duplo casamento em Denia dos irmãos Felipe III e Isabel Clara Eugenia com os arquidukes de Áustria. Os Áustrias pretendiam, dessa forma, consolidar o poder não com armas, mas através de alianças conjugais. Não em vão, uma das frases mais famosas à época dizia: “Qué otros hagan la guerra, tú, feliz Austria, cástate, pues los reinos que a otros da Marte a ti te los da Venus.”<sup>334</sup> (GONZÁLEZ CREMONA, 1998, p. 12). Lope então oferece o poema a Felipe, uma espécie de homenagem, sem grande pretensão, ao Rei Felipe, como está claro já na dedicatória: “Al rey católico Filipo III de este nombre”<sup>335</sup> (VEGA, 1599, textos preliminares). Além da dedicatória, Felipe será destacado nos dois únicos cantos do poema como o grande herói da narrativa:

En el rumor que el aire forma de esto,  
la lengua de la Fama el eco tiene,  
y como el mar se humilla pasa presto,  
sin que el espacio su carrera enfrene,  
y fue con tal furor que el moro opuesto  
echa de ver que el gran Filipo viene,  
y creyendo que el mar pasar quería,  
tembló en Argel hasta el siguiente día.  
[...]  
Pues vio el amor la llama en vos escrita,  
venga, que ya es razón, Filipo Augusto,  
que tan divina piedra Margarita  
en oro como vos se engasta al justo;  
llámala España, el mar la solicita,  
Austria os la ofrece con aplauso y gusto,  
“Dios os la da, san Pedro os la bendice”,  
y el “para en uno” todo el mundo dice.<sup>336</sup> (*ibidem*, canto 1, vv. 369-376, 657-664)

<sup>334</sup> Que outros façam a guerra, tu, feliz Áustria, casa-te, pois os reinos que a outros da Marte a ti te da Vênus.

<sup>335</sup> Ao rei católico Felipe III deste nome.

<sup>336</sup> No rumor que o ar forma disto, a língua da Fama o eco tem, e como o mar se humilha passa rápido, sem que o espaço sua corrida freie, e foi com tal furor que o mouro oposto sai para ver que o grande Felipe vem, e crendo que o mar passar queria, tremeu em Argel até o seguinte dia. [...] Pois viu que o amor a chama em vós escrita, venha, que já é razão, Felipe Augusto, que tão divina pedra Margarita em ouro como vós se engasta ao justo; chama-a Espanha, o mar a solicita, Áustria vos oferece com aplauso e gosto, “Deus vos dá, São Pedro vos abençoa”, e o “para alguém” todo mundo diz.



Se Felipe III é o herói da narrativa, sua musa não poderia ser outra senão Isabel. O casal monárquico aparece em vários momentos através de descrições que destacam a altivez com que chegaram a Denia para a realização da cerimônia:

porque cuando otras causas no tuviese,  
 bastaba para serlo entonces Denia,  
 que honrada de sus ojos estuviese,  
 que son Filipo y Isabel Eugenia.  
 De hoy más la fama de los Alpes cese,  
 del Pirineo y de la Sierra Ardenia,  
 y al extremo de Denia peregrino  
 se rinda Atlante, Olimpo y Apenino.  
 [...]  
 Así Filipo e Isabel Eugenia,  
 con gran fiesta en término pequeño,  
 de la jurisdicción salen de Denia,  
 mas no del alma de su ilustre dueño.  
 La rica Persia, Arabia, Tracia, Armenia,  
 la India en tierra firme o campo isleño,  
 el mar, el mundo y toda su riqueza  
 quisieran ofrecer a su grandeza.<sup>337</sup>  
 (*ibidem*, canto 1, vv. 617-624, 633-640)

Além das diversas alusões a Felipe e Isabel, mais uma vez abundam as referências à mitologia greco-romana, ainda que a Corte e o catolicismo fossem os pilares principais da obra, o que demonstra mais uma vez que essas referências eram vistas pelos leitores apenas como uma forma de erudição do autor, não como uma contradição em relação ao dogma da Igreja:

Acabado del Júpter el día  
 Venus le sigue y más que nunca hermosa,

---

<sup>337</sup> porque quando outras causas não houvesse, bastava para sê-lo então Dênia, que honrada de seus olhos estivesse, que são Felipe e Isabel Eugênia. De hoje mais a fama dos Alpes cesse, do Pireneu e da Serra Ardênia, e ao extremo de Dênia peregrino se renda Atlante, Olimpo e Apenino. [...] Assim Felipe e Isabel Eugênia, com grande festa em termo pequeno, da jurisdição saem de Dênia, mas não da alma de seu ilustre dono. A rica Persa, Arábia, Trácia, Armênia, a Índia em terra firme ou campo insulano, o mar, o mundo e toda sua riqueza quisessem oferecer a sua grandeza.

llamando al sol, que ya también salía,  
y huyendo el Alba con sus pies de rosa,  
que porque el Rey Católico venía,  
por velle se mostraba perezosa.  
oyó misa Filipo, y al mar vino  
honrando con sus plantas el camino.  
[...]  
Al son de algunas cajas entra luego  
por maestre de campo valeroso,  
con pie gallardo como Aquiles griego,  
el gran marqués de Sarria, generoso.  
la antigua sangre y el valor gallego  
mostraba bien el rostro y cuerpo airoso,  
con la virtud y bélicos extremos,  
dignos de un primogénito de Lemos.<sup>338</sup>  
(*ibidem*, canto 1; 2, vv. 513-520; 41-48)

Na última estrofe do canto II, que encerra a narrativa, Lope se desculpa por produzir um poema épico tão curto e que possa ter parecido superficial. Tal atitude parece demonstrar um receio do autor – sempre tão prolífico – de acabar escrevendo algo pelo que os Austrias pudessem repreendê-lo, o que fez com que ele não se arriscasse em mais que dois cantos:

Señora, perdonad si no he pintado  
con más sutil pincel tan ricas fiestas,  
que este mi dulce e inmortal cuidado  
me tiene alma y vida descompuestas;  
para un celoso ausente y olvidado  
las mejores del mundo son molestas,  
que a donde todo el mundo alegre vino,  
yo solo soy llorando peregrino.<sup>339</sup>  
(*ibidem*, canto 2, vv. 681-688)

---

<sup>338</sup> Acabado do Jupter o dia Vênus lhe segue e mais que nunca bela, chamando ao sol, que já também saía, e fugindo a Aurora com seus pés de rosa, que porque o Rei Católico vinha, por vê-lo se mostrava preguiçosa. Ouviu missa Felipe, e ao mar veio honrando com suas plantas o caminho. [...] Ao som de algumas caixas entra depois pelo mestre do campo valeroso, com pé galhardo como Aquiles grego, o grande marquês de Sarria, generoso. O antigo sangue e o valor galego mostrava bem o rosto e corpo garboso, com a virtude e bélicos extremos, dignos de um primogênito de Lemos.

<sup>339</sup> Senhora, perdoai se não pintei com mais sutil pincel tão ricas festas, que este meu doce e imortal cuidado me tem alma e vida descompostas; para um cuidadoso ausente e esquecido as melhores do mundo são incômodas, que aonde todo o mundo alegre veio, eu só sou chorando peregrino.

Isto posto, fica claro que *Las fiestas de Denia* funciona como um modelo de poema de Lope que não incorpora muitas das características que um poema épico deve manter para alguns autores de artes poéticas dos Séculos de Ouro. A forte aproximação do poema à crônica histórica faz com que o poema tenha a unidade de ação – seguindo a nomenclatura de González de Salas – prejudicada pela unidade de tempo. Em outras palavras, a História se sobrepõe à ação e prejudica a narrativa do ponto de vista de um poema épico. Por outro lado, o poema segue a tendência de muitas épicas coetâneas, principalmente por conta da temática histórica. Voltando a Cascales, aqui o maravilhoso não é moralizado catolicamente, uma vez que ele praticamente não existe.

Na sequência analisaremos *La hermosura de Angélica*, projeto muito mais bem realizado de Lope e um de seus poemas longos mais lembrados pela crítica, tanto coetânea ao autor, como posterior.

#### 5.4 *La hermosura de Angélica* (1602)

*La hermosura de Angélica*, publicada três anos depois de *Isidro* e de *Las fiestas de Denia*, é uma das épicas mais estudadas de Lope de Vega, que a dedicou para seu amigo e erudito, Juan de Arguijo. Aqui a influência mais clara, segundo o próprio Lope, é Ariosto, que lhe brindou com um modelo que gozava de uma liberdade estrutural muito maior que o de Virgílio e Homero. Cacho Casal (2012, p. 5) destaca que o modelo de Ariosto não se restringia às regras aristotélicas e, dessa forma, era visto como mais moderno, o que agradou Lope, autor que em muitos momentos de sua carreira literária renovou modelos e parâmetros:

En España, el éxito de Ariosto y de su *romanzo* proporcionó un primer modelo vernáculo y moderno que, sin embargo, no cumplía con las reglas aristotélicas y además estaba muy

alejado de la verdad histórica. Pese a ello, varios autores se vieron muy influidos por este contexto.<sup>340</sup> (*ibidem*, p. 07)

Para Frank Pierce, *La hermosura de Angélica* se destaca como a épica de verso hendecassílabo mais fluída de Lope, mas a tentativa de alocar Ariosto na Espanha não foi bem sucedida, muito em conta do discurso menos engessado e atrelado à História do poeta italiano:

[...] lo que se nos presenta aquí es un Ariosto de cara seria, deshumanizado, en un mundo de maravillosa belleza plástica, largos parlamentos e hipérboles típicas del Siglo de Oro. Ariosto y Lope eran poetas de sensibilidad muy diferente; y el *Orlando furioso*, a pesar de las muchas imitaciones, resultaba, en ciertos aspectos, inimitable.<sup>341</sup> (PIERCE, 1961, p. 300)

*La hermosura de Angélica*, escrita em uma época na qual Lope sofria problemas de relacionamento com Elena Osorio, é uma épica com um tom mais amoroso, centrada nos protagonistas de Ariosto, Angélica e Medoro, e por isso a aproximação com o gênero da novela bizantina, ao estilo de *El peregrino en su patria*, acaba por ser recorrente. Para Antonio Carreño, Lope acaba por se aventurar uma vez mais no gênero épico, mas o resultado é uma mistura não bem acaba de vários gêneros o que, para ele, parecia demonstrar um processo de esgotamento do próprio gênero épico:

*La hermosura de Angélica* es, pues, un texto agotado por las múltiples relecturas (y reescrituras, si se quiere) que ofrece el género épico. De ahí, tal vez, su escaso éxito. Su enorme extensión (veinte cantos), las distintas digresiones, el caminar apresurado y nervioso por una variada geografía, la ausencia de

---

<sup>340</sup> Na Espanha, o sucesso de Ariosto e de seu *romanzo* proporcionou um primeiro modelo vernáculo e moderno que, no entanto, não cumpria com as regras aristotélicas e além disso estava muito distante da verdade histórica. Some-se a isso, vários autores se viram muito influenciados por este contexto.

<sup>341</sup> O que nos é apresentado aqui é um Ariosto de semblante sério, desumanizado, em um mundo de maravilhosa beleza plástica, longos parlamentos e hipérboles típicas do Século de Ouro. Ariosto e Lope eram poetas de sensibilidade muito diferente; e o *Orlando furioso*, apesar das muitas imitações, mostrava-se, em certos aspectos, inimitável.

profundos referentes mitológicos, semejan más bien una novela bizantina.<sup>342</sup> (CARREÑO, 2005, p. 38)

Marcela Trambaioli também hesita sobre a questão do gênero literário da *Angélica*. A autora se pauta na ideia de que a épica deve ter como centro da narrativa um assunto bélico e que, portanto, a narrativa amorosa de Lope não se enquadraria segundo essa premissa: “En efecto, la trama argumental, que ya hemos reconstruido, se basa en asuntos amorosos y el elemento bélico resulta absolutamente secundario”<sup>343</sup> (TRAMBAIOLI, 2005, p. 59). O teórico Antonio Prieto, no entanto, destaca que Lope percebeu que seu livro tomava outra direção e o corrigiu, para que seu resultado final fosse um outro tipo de épica, não o modelo de Homero ou o de Virgílio, mas uma épica amorosa e, sobretudo, lopeana:

La figura lopesca de Angeloro, nacido de Angélica y Medoro, es una evidente señal de la conciencia de Lope de haber perdido la *materia épica* en su *Angélica* y como el anuncio de una segunda parte reparadora donde, entre armas, se cumplirá la apoteosis genealógica y política del futuro Felipe III como “defensor fidei”.<sup>344</sup> (PRIETO, 1980, p. 121)

O argumento de Marcela Trambaioli parece ingênuo ao não verificar uma tendência que até mesmo as épicas cortesãs, no século XII, já apresentavam, como aponta Eric Auerbach: “Na épica cortesã, apenas dois temas eram considerados dignos de um paladino: feitos de arma e amor.” (AUERBACH, 2015, p. 122). Com efeito, não só de armas se faz uma poesia épica e elas não

---

<sup>342</sup> *La hermosura de Angélica* é, pois, um texto esgotado pelas múltiplas releituras (e reescrituras, se desejasse) que oferece o gênero épico. Daí, talvez, seu escasso sucesso. Sua enorme extensão (vinte cantos), as diferentes digressões, o caminhar apressado e nervoso por uma variada geografia, a ausência de profundos referentes mitológicos, fazem lembrar uma novela bizantina.

<sup>343</sup> Com efeito, a trama argumental, que já reconstruímos, baseia-se em assuntos amorosos e o elemento bélico parece absolutamente secundário.

<sup>344</sup> A figura lopesca de Angeloro, nascido de Angélica e Medoro, é um evidente sinal da consciência de Lope de ter perdido a *matéria épica* em sua *Angélica* e como o anúncio de uma segunda parte reparadora onde, entre armas, cumprir-se-á a apoteose genealógica e política do futuro Felipe III como “defensor fidei”.

precisam ser o cerne da narrativa. Tal afirmação reduziria o poema épico a seguir um modelo unívoco.

A linha amorosa de *La hermosura de Angélica* demonstra a complexidade da épica espanhola do Século de Ouro e a falta de uma temática unívoca que a marcaria. Antonio Prieto afirma, contudo, que uma referência era clara: a literatura italiana. Se Cervantes foi um leitor ávido de novelas bizantinas italianas do século XVI, que influenciaram no desenvolvimento de suas *Novelas ejemplares*, o modelo italiano e a temática amorosa também influenciaram vários autores e, especialmente, Lope de Vega:

[...] la épica renacentista y que responden, en natural transformación, a su origen italiano, a la complejidad de elementos que vienen a formar, con el *Innamorato*, lo que denomino el *canon de Ferrara*. A este canon, en que ya vive la proyección biográfica en amor, se suma un contexto español de tradición más o menos épica y más o menos culta que anima y distingue la natural transformación o evolución de la épica. **Mientras, los preceptistas continúan queriendo asir, fijar, algo que, por naturaleza, es continuo y permeable movimiento.**<sup>345</sup> (PRIETO, 1980, p. 121, grifos nossos)

Lope ousa em *La hermosura de Angélica*, com várias referências eróticas que se aliam ao mito de Angélica e Medoro. São várias cenas de nu feminino e masculino que revelam a intimidade conjugal do casal. Sobre o leito conjugal, por exemplo, Angélica não hesita em descobrir o sexo de Medoro:

Ya la gentil Angélica desnuda  
el blanco pecho que al amor se atreve,  
aquel que algunos ojos puso en duda,  
que fuese vivo fuego siendo nieve;  
no descubrir los bellos miembros duda,

---

<sup>345</sup> A épica renascentista e que respondem, em natural transformação, a sua origem italiana, à complexidade de elementos que vem a formar, com o *Innamorato*, o que denomino o *cânone de Ferrara*. A este cânone, em que já vive a projeção biográfica em amor, se soma um contexto espanhol de tradição mais ou menos épica e mais ou menos culta que anima e distingue a natural transformação ou evolução da épica. Enquanto isso, os preceptores continuam querendo assegurar, fixar, algo que, por natureza, é contínuo e permeável movimento.

que al lecho conyugal todo se debe;  
ya el blanco brazo a su andar descubre  
del envidioso velo que le cubre.<sup>346</sup>  
(VEGA, 1602, canto 11, vv. 209-216)

Para Lara Garrido, esse erotismo e o idílio amoroso que move a narrativa se transformou em uma tendência entre alguns escritores de épica culta, como Barahona de Soto, com a influência latente de Ariosto na Espanha do Século de Ouro e iam na contramão do axioma de que “l’amore non sia convinevol materia dell’eroico”<sup>347</sup>:

Las derivaciones del ciclo orlândico en España han seguido contemplando en los *romanzi* el sustento de una épica integral, capaz de combinarse con el canon clásico (homérico y virgiliano) al reasumir sus posibilidades celebrativas en una materia de *armi y amor*.<sup>348</sup> (LARA GARRIDO, 1999, p. 348)

Como destaca Trambaioli (2005), a *Angélica* de Lope não deve ter recebido grandes elogios dos eruditos pelo claro motivo de não se enquadrar no ideal neoaristotélico de grande parte da crítica. Entre as poucas referências que temos notícia sobre a obra, novamente a *Spongiae* é quem tem o papel de fazer a crítica mais contundente. Nela, os autores não veem a Angélica de Lope tão digna quanto a de Ariosto e fazem uma crítica rasa, sem nenhum fundamento, com o claro intuito de ofender Lope: “Hablo de Angélica, a la que destrozaste más con tu garganta de rana que Roldán pudiera perseguirla encendido por su pasión amorosa.”<sup>349</sup> (ANÔNIMO *apud* LÓPEZ DE AGUILAR, 2011 [1617], p. 201). Caberia a *Expostulatio Spongiae* rebater, também veementemente, a

---

<sup>346</sup> Já a gentil Angélica nua/ o branco peito que o amor se atreve,/ aquele que alguns olhos pôs em dúvida,/ que fosse vivo fogo sendo neve;/ não descobrir os belos membros duvida,/ que ao leito conyugal tudo se deve;/ já o branco braço a seu andar descobre/ do invejoso véu que lhe cobre.

<sup>347</sup> O amor não convence como matéria de poema heroico.

<sup>348</sup> As derivações do ciclo orlândico na Espanha continuaram contemplando nos *romanzi* o sustento de uma épica integral, capaz de combinar-se com o cânone clássico (homérico e virgiliano) ao reassumir suas possibilidades celebrativas em uma matéria de *armi e amor*.

<sup>349</sup> Falo da Angélica, a que destroçaste mais com tua garganta de rã que Rolando pudesse segui-la acendido por sua paixão amorosa.

crítica, e destacar a ‘inveja’ que tanto Lope, quanto seus aliados, sabiam que a obra geraria em seus detratores:

¿Qué dices, boca desvergonzada, que destrozó a Angélica, a la que describió amada por Roldán hasta los huesos de manera tal que de esta descripción no existe ningún lector que no se consuma de amor con el propio Roldán? [...] Sin duda, esta *Angélica* de Vega te causó una gran perturbación. Es para ti un gran incentivo de tu envidia, pues él ha asumido el control de tan vasta empresa con sus actuaciones personales, y por ello le tachas de soberbia y le acusas de temeridad, como si este campo no estuviese abierto a todos.<sup>350</sup> (*ibidem*, p. 198)

Góngora que, como destacamos na seção dedicada à *La dragontea*, temia que Lope lhe roubasse o posto de *poeta eruditus* e decidiu declarar guerra ao rival, escreveu também em 1602 seu famoso *Romance de Angélica y Medoro*, num claro intento não só de demonstrar sua superioridade como poeta frente a Lope, como também para destituir o papel canônico que era atribuído a Ariosto.

Trambaioli (2005) destaca que *La hermosura de Angélica* não obteve o sucesso que Lope tanto esperava, o que se confirma também se verificamos a história editorial do poema épico. Depois da primeira edição, a obra foi reeditada apenas em 1604, em Barcelona por J. Amelló e Menescal Mercader; e em 1605, em Madri, por Juan de la Cuesta. O sucesso através da épica, veremos, veio com a publicação da *Jerusalén conquistada*, que recebeu diversas críticas, mas enfim alcançou a popularidade que Lope almejava havia anos.

---

<sup>350</sup> Que dizes, boca envergonhada, que destroçou a Angélica, à que descreveu amada por Roldán até os ossos de maneira tal que desta descrição não existe nenhum leitor que não se consoma de amor com o próprio Roldán? Sem dúvida, esta Angélica de Vega te causou uma grande perturbação. É para ti um grande incentivo de tua inveja, pois ele assumiu o controle de tão vasta empreitada com suas atuações pessoais, e por isso lhe taxas de soberba e lhe acusas de temeridade, como se este campo não estivesse aberto a todos.



#### 5.4.1. Antes das armas pela Terra Santa as armas de amor

Retomando o famoso início da *Eneida*, além de outras referências eruditas, como já fizera nos outros poemas épicos, Lope destaca que cantará com *La hermosura de Angélica* não as armas de heróis em grandes e históricos conflitos, mas as armas de amor e o idílio amoroso de Medoro e Angélica:

Bellas armas de amor, estrellas puras,  
divino resplandor de mi sentido,  
que por mis versos viviréis seguras  
que vuestra clara luz sepulte olvido;  
puesto que estéis por larga ausencia oscuras  
que blandamente me miréis os pido,  
para que el sol, como en cristal pequeño,  
me abraze el alma, de quien fuisteis dueño.<sup>351</sup>  
(VEGA, 1602, canto 1, vv. 1-8)

Lope vai ainda mais longe e não narra apenas o amor da personagem de origem italiana, Angélica, mas fala sobre um Amor maiúsculo, alçado praticamente ao patamar de um Deus que em vários momentos adquire o status de protagonista e modifica o destino das personagens. Notemos nesse fragmento a referência a Marte, deus romano da guerra, e a rivalidade que este traça com o Amor. Mais adiante destacaremos como nesse poema épico, Lope dialoga ainda mais intensamente com a mitologia greco-romana:

Trazando andaba Amor cómo pudiese  
hacer que Marte armado confesase,  
cual de los dos más poderoso fuese,  
aunque desnudo y niño le encontrase;  
con esto no es milagro que encendiese  
con flechas de oro y que con plomo helase

---

<sup>351</sup> Belas armas de amor, estrelas puras, divino resplendor de meu sentido, que por meus versos vivereis seguras que vossa clara luz sepulte esquecimento; posto que estejais por longa ausência escuras que brandamente me observeis vos peço, para que o sol, como em cristal pequeno, me abraça a alma, de quem foste dono.

como veréis, señor, de aquí adelante,  
si él me tratare bien para que cante.

[...]

Acostose una parte hacia la peña,  
y fue la que les cupo a los amantes,  
a quien Amor con nuevo esfuerzo enseña  
resistir a peligros semejantes;  
que en una tabla, Liriodor, pequeña  
mesa que fue para convites antes,  
a Tisbe puso, que delante en ella  
fue norte a los demás, y al cielo estrella.

[...]

Tan niño, Amor, te picas de orgulloso,  
y guardas la ocasión para vengarte,  
porque en tus fiestas Marte entró furioso,  
tierno quieres entrar en las de Marte.

Nunca le viste humilde y amoroso  
en el jardín de Chipre regalarte,  
como agora le ves, que sólo estima  
rendirse a Venus y a la bela Alima.<sup>352</sup>

(*ibidem*, canto 7; 19, vv.1-8, 273-280; 313-320)

Ainda no primeiro canto, além de destacar as armas de amor, o *aedo* canta Angélica e a coloca em uma posição de destaque em relação a Medoro, lançado a um segundo plano. Isso já fica claro com a escolha do título: *La hermosura de Angélica*, e demonstra como essa foi a personagem no *Orlando furioso* mais bem construída na visão de Lope e que o motivou a escrever o poema épico:

Yo cantaré de Angélica la bella  
la justa causa porque vino a España,  
y los engaños y traición de aquella  
que hurtando su hermosura el mundo engaña;  
pero sin elección de alguna estrella,

---

<sup>352</sup> Planejando andava Amor como poderia fazer com que Marte armado confessasse, qual dos dois mais poderosos fosse, embora nu e criança lhe encontrasse; com isto não é milagre que acendesse com flechas de ouro e que com chumbo gelasse como vereis, senhor, daqui adiante, se ele me tratar bem para que cante. [...] Deitou uma parte em direção da rocha, e foi a que coube aos amantes, a quem Amor com novo esforço ensina a resistir a perigos semelhantes; que em uma tábua, Liriodor, pequena mesa que foi para convites antes a Tisbe pôs, que diante dela foi norte aos demais, e ao céu estrela. [...] Tão criança, Amor, te picas de orgulhoso, e guardas a ocasião para vingar-te, porque em tuas festas Martes entrou furioso, terno queres entrar nas de Marte. Nunca lhe viste humilde e amoroso no jardim de Chipre presentear-te, como agora lhe vês, que somente estima render-se a Vênus e à bela Alima.

¿a dónde irá por mar y tierra extraña,  
la navecilla sola, el peregrino,  
que no sabe la lengua ni el camino?<sup>353</sup>  
(*ibidem*, canto 1, vv. 33-40)

No entanto, vimos destacando que a poesia épica de Lope tinha a real intenção de agradar a Corte e elogiava – na grande maioria das vezes sem conseguir fazer com que esse discurso panegírico se encaixasse na narrativa – os Austrias de forma bastante explícita, dado que a Monarquia espanhola era o leitor preferido de Lope. No primeiro trecho, a Musa louva ao grande e heroico Felipe. Outrossim, o *aedo* retoma o Austria em outros momentos da narrativa:

Dime, pues, Musa, ¿qué Mecenas puede  
honrar oyendo nuestra historia agora,  
para que libre de la envidia quede,  
más que el olvido y tiempo, vencedora?  
¡Oh gran Filipo heroico, a quien concede  
la mano liberal, del cielo autora,  
edad conforme a este sujeto tierno,  
y espera de dos mundos el gobierno!  
[...]  
Por eso cielo a España le divides  
los tres Filipes, con que el mundo espantas.  
Hispano reina luego, Hispan y Alcides,  
y el rico Hespero de victorias tantas;  
tú, viejo Atlante, que los polos mides,  
preciado de inquirir sus luces santas,  
Oro, Sican, Eleo, Siculo y Luso,  
Testa, y el que a Valencia Roma puso.  
[...]  
Bien conocéis, ¡os gran Filipo nuestro!,  
su gran valor, que a vuestro ingenio aplico,  
y bien lo sabe en el cuidado vuestro  
del español asado el templo rico,  
hurtando a Lombardía su maestro  
Jácome Trezo, a Roma a Federico,  
y estimando en España el arte dina  
del Mudo insigne y su maestro Urbina.<sup>354</sup>

<sup>353</sup> Eu cantarei de Angélica a bela a justa causa porque veio a Espanha, e os enganos e traição daquela que furtando sua beleza o mundo engana; mas sem escolha de alguma estrela, aonde irá por mar e terra estranha, o naviozinho só, o peregrino, que não sabe a língua nem o caminho?

<sup>354</sup> Diz-me, pois, Musa, que Mecenas pode honrar ouvindo nossa história agora, para que livre da inveja fique, mais que o esquecimento e tempo, vencedora? Oh, grande Felipe heroico, a quem concede a mão liberal, do céu autora, idade conforme a este

(*ibidem*, canto 1; 10; 13, vv. 41-48; 41-48; 321-328)

As referências ao monarca espanhol valorizam não apenas a figura de Felipe III como ajudam a construir uma visão gloriosa de toda a monarquia espanhola. Em vários momentos da narrativa, Lope alude a uma Espanha gloriosa e a heróis que ajudaram a construir esse imaginário. Mais uma vez, esses elogios se distanciam do enredo central e buscam fortalecer a imagem de poeta da corte que o *Fenix* tanto almejava:

¡Oh santos reyes, para dicha nuestra  
nacidos en el mundo!, ¡oh claras almas!  
España debe a vuestra heroica diestra  
en su alterado mar tan dulces calmas;  
Castilla adore la corona vuestra,  
tejida de laureles y de palmas,  
donde enlazando sus humildes hiedras,  
se enriqueció de tan preciosas piedras.  
[...]  
Más merece, más puede y más alcanza,  
pues basta que el mayor rey que ha tenido  
España por su gloria y alabanza  
y nuestro bien haya en Madrid nacido.  
Si en Alejandro vemos tal templanza  
por sólo un lienzo o mármol esculpido,  
¿cuánto es más justo el mundo la anticipe  
por la persona de un tercer Filipe?  
[...]  
De Rodrigo a Filipe soberano,  
don Pelayo, Favila, Alfonso, Fruela,  
Aurelio, Silo, Alfonso el Casto hispano,  
de cuyo signo el Carpio al mundo vuela;  
Ramiro, Ordoño y con Alfonso el Mano  
García, Ordoño, Fruela, a quien apela  
Castilla y libertad, y jueces goza,  
origen de la casa de Mendoza.<sup>355</sup>

sujeito terno, e espera de dois mundos o governo! [...] Por isso céu a Espanha divides os três Felipes, com que o mundo espantas. Hispalo reina depois, Hispán e Alcides, e o rico Hespero de vitórias tantas; tú, velho Atlante, que os polos medes, estimado de inquirir suas luzes santas, Ouro, Sicán, Eleo, Siculo e Luso, Testa e o que a Valência Roma pôs. [...] Bem conheceis, vosso grande Felipe nosso!, seu grande valor, que a vosso engenho aplico, e bem o sabe no cuidado vosso do espanhol incomodado o tempo rico, furtando a Lombardia seu mestre Jacopo da Trezzo, a Roma a Frederico, e estimando na Espanha a arte dina do Mudo insigne e seu mestre Urbina.

<sup>355</sup> Os santos reis, para felicidade nossa nascidos no mundo!, Oh claras almas! Espanha deve a vossa heroica sagaz em seu alterado mar tão doces calmas; Castilha adore a

(*ibidem*, canto 1; 7; 10, vv. 137-144; 81-88; 81-88)

Além de cantar a monarquia, fazia-se importante cantar o solo espanhol. Lope faz com que o enredo percorra diversas cidades importantes à época, como Denia, *locus* de *Las fiestas de Denia*, e que volta a aparecer em *La hermosura de Angélica*:

Ven a Denia en la costa de honor llena,  
por el templo en que fue Denia honrada,  
con Málaga, Almería y Cartagena,  
quedando dentro el reino de Granada;  
y cómo el mar se estrecha, brama y suena  
entre Heraclea y Ceuta, donde airada  
causan temor sus espantables iras,  
y contra el Sur las fuentes Algeciras.<sup>356</sup>  
(*ibidem*, canto 10, vv. 185-192)

Nesse processo de louvor à Espanha e a quem fez a história do reino, Lope não esquece da figura de don Pelayo, recorrente em sua obra épica como o grande nome da Reconquista. Há em *La hermosura de Angélica* diversos mouriscos que participam de combates e Medoro também é apresentado como um “matamoros”:

Digo, señor, en fin, que cuando España,  
por lo que al cielo airado entonces plugo,  
por cuanto el mar su sierpe ciñe y baña,  
rendía el cuello al africano yugo;

---

coroa vossa, tecida de laureis e de palmas, onde enlaçando suas humildes heras, se enriqueceu de tão preciosas pedras. [...] Mais merece, mais pode e mais alcança, pois basta que o maior rei que teve Espanha por sua glória e louvor e nosso bem tenha em Madri nascido. Se em Alejandro vemos tal moderação por só uma tela ou mármore esculpido, quanto é mais justo o mundo a antecipe pela pessoa de um terceiro Felipe? [...] De Rodrigo a Felipe soberano, dom Pelayo, Favila, Alfonso, Fruela, Aurelio, Silo, Alfonso o Casto hispano, de cujo signo o Carpio ao mundo voa; Ramiro, Ordoño e com Alfonso o Mano García, Ordoño, Fruela, a quem apela Castilha e liberdade, e juizes goza, origem da casa de Mendoza.

<sup>356</sup> Veem a Dênia na costa de honra cheia, pelo templo em que foi Dênia honrada, com Málaga, Almería e Cartagena, ficando dentro o reino de Granada; e como o mar se estreita, brama e soa entre Heraclea e Celta, onde airada causam temor suas espantáveis iras, e contra o Sul as fontes Algeciras.

recogido Pelayo en su montaña,  
 quedando libre solamente Lugo,  
 Lido, nieto de Muza, en paz y en guerra  
 del Tajo a Cádiz heredó la tierra.  
 [...]  
 Dijo, la sala de temor cubriendo,  
 y Angélica de un yelo vuelto en lloro,  
 que al corazón medroso discurriendo  
 hizo alterar el pecho de Medoro;  
 pues cuando ya se estaba apercibiendo  
 para vengar su injusto agravio el moro,  
 vio que el scita furioso Turcateo  
 hablando así, le impide su deseo.<sup>357</sup>  
 (*ibidem*, canto 1; 6, vv. 169-176; 1-8)

Lope retoma o Pelayo para inserir na obra um herói que pertence à tradição espanhola, mas ao mesmo tempo recorre a todo momento à mitologia greco-romana. A partir do quinto canto isso se intensifica não só com a presença dos heróis mitológicos, antes com as referências explícitas aos reis mitológicos, usados por Lope sem nenhum pudor:

Atiende, Venus, oye, tierno Infante,  
 antes que al instrumento el plectro aplique,  
 para que vuestro triunfo y gloria cante,  
 el uno deje a Marte, el otro a Psique;  
 mi voz a vuestra esfera se levante,  
 y en vuestro loor se esparza y multiplique;  
 si en Samo o Pafo estáis a lo que os llamo,  
 más dulce os ha de ser que Pafo y Samo.  
 [...]  
 Cuanto encuentra también tira Carpanto,  
 sin respetar castillos, leones, lises,  
 cual sobre el mar el uno y otro canto,  
 el hijo de Neptuno contra Ulises;  
 no te impidió Zelín el hablar tanto,  
 que las orillas de Aqueronte pises,  
 que asido por el cuello, que fue culpa,  
 a un tiempo diste el alma y la disculpa.  
 [...]

---

<sup>357</sup> Digo, senhor, enfim, que quando a Espanha, pelo que ao céu airado então dobra, por quanto o mar sua serpe cinge e banha, rendia o pescoço ao africano jugo; recolhido Pelayo em sua montanha, ficando livre somente Lugo, Lido, neto de Muza, em paz e em guerra do Tejo a Cádiz herdou a terra. [...] Disse, a sala de temor cobrindo, e Angélica de um gelo envolto em choro, que ao coração medroso percorrendo fez alterar o peito de Medoro; pois quando já se estava apercebendo para vingar seu injusto agravo o mouro, viu que o scita furioso Turcateo falando assim, lhe impede seu desejo.

Mira en estos lustrosos camafeos  
 a Polifemo tierno e importuno,  
 que muestra en el rigor de sus deseos,  
 que amor no ha de exceptuar mortal ninguno;  
 las Nereides contempla y Semideos,  
 y con la bella Doris a Neptuno,  
 y mira a Endimión, orilla el Gange,  
 esculpido en el pomo de este alfanje.<sup>358</sup>  
 (*ibidem*, canto 5; 6; 10, vv. 1-8; 225-232; 369-376)

As referências à mitologia, assim como diversas passagens de descrição da protagonista, Angélica, fazem com que o próprio Lope tenha percebido que a obra estava repleta de digressões. Estranho notar que o autor apenas tenha apontado para esse fato em *La hermosura de Angélica*, pois sua obra épica em geral não consegue manter o fôlego durante todos os cantos:

No os espanten, señor, las digresiones,  
 que como describir de todo punto  
 de una mujer las bellas perfecciones  
 ha sido de mis versos el asunto,  
 es fuerza aprovechar las ocasiones,  
 para que del angélico trasunto  
 se esfuercen los colores necesarios,  
 que todo se conoce por contrarios.<sup>359</sup>  
 (*ibidem*, canto 3, vv. 305-312)

No entanto, *La hermosura de Angélica* possui diversos cantos nos quais o ponto forte é o idílio amoroso entre Angélica e Medoro. O caráter fortemente

---

<sup>358</sup> Atende, Vênus, ouve, terno Infante, antes que o instrumento o plectro aplique, para que vosso triunfo e glória cante, um deixe a Marte, outro a Psique; minha voz a vossa esfera se levante, e em vosso louvor se espalhe e multiplique; se em Samo o Pafo estais ao que vos chamo, mais doce vos há de ser que Pafo e Samo. [...] Quando encontra também lança Carpanto, sem respeitar castelos, leões, lírios, qual sobre o mar um e outro canto, o filho de Netuno contra Ulisses; não te impediu Zelín de falar tanto, que as margens de Aqueronte pises, que segurado pelo pescoço, que foi culpa, a um tempo deste a alma e a desculpa. [...] Vê nestes lustrosos camafeus a Polifemo terno e importuno, que mostra no rigor de seus desejos, que amor não há de excetuar mortal nenhum. as Nereides contempla e Semideus, e com a bela Doris a Netuno, e vê a Endimión, margem o Gange, esculpido no pomo deste alfanje.

<sup>359</sup> Não vos espantem, senhor, as digressões, que como descrever de todo ponto de uma mulher as belas perfeições foi de meus versos o assunto, é forçoso aproveitar as ocasiões, para que da angélica cópia se esforcem as cores necessárias, que tudo se conhece por contrários.

erótico de diversas partes, como apontamos anteriormente, também fez com que esse poema épico de Lope se destacasse dos demais por não focar de forma não muito exitosa em combates que não eram genuinamente dignos de uma épica. Pelo contrário, ao tratar de uma história de amor, com pinceladas eróticas, a obra ganha força e em diversos momentos apresenta o melhor Lope:

Notables son, señor, las desventuras  
que pasan por Angélica y Medoro,  
por no querer gozar sus hermosuras  
sin vanagloria, más que ambición de oro;  
saliendo de las iras y locuras  
del cristiano francés y español moro,  
¿de qué sirvió incitar en otra parte  
las flechas al Amor, la espada a Marte?  
[...]  
“Habla” – dice la Bella – “amor, conmigo,  
que tengo miedo en este campo yermo”.  
“Basta” – responde –, “qué he de hablar contigo  
a medianoche, y cuando ya me duermo?”.  
“Algunas velé yo” – replica –, “amigo,  
de tus heridas en la cama enfermo,  
cuando ya casi muerto me decías  
que fueron noches para darte días.”<sup>360</sup>  
(*ibidem*, canto 11, vv. 265-272, 281-288)

O idílio amoroso ganha destaque, mas Lope não deixa de lado seu nacionalismo quase ufanista, sua característica mais marcante em toda sua produção épica – e em grande medida também em sua obra dramática –. O poeta deixa claro que sua Angélica, sua nova Helena de Troia, é marcadamente espanhola: “la nueva Helena, Angélica española”<sup>361</sup> (*ibidem*, canto 11, v. 451), numa atitude que tenta relacionar a beleza de Angélica também à terra espanhola. A fascinação de Lope a figura de Angélica é tão grande que fez com

---

<sup>360</sup> Notáveis são, senhor, as desventuras que passam por Angélica e Medoro, por não querer gozar suas belezas sem vanglória, mais que ambição de ouro; saindo das iras e loucuras do cristão francês e espanhol mouro, de que serviu incitar em outra parte as flechas ao Amor, a espada a Marte? [...] “Fala” – diz a Bela – “amor, comigo, que tenho medo neste campo ermo”. “Basta” – responde –, que hei de falar contigo a meia-noite, e quando já me durmo?”. “Algunas veleí eu” – replica – amigo, de tuas feridas na cama enfermo, quando já quase morto me dizias que foram noites para dar-te dias.

<sup>361</sup> a nova Helena, Angélica espanhola.



que o autor após o término do vigésimo canto dedicasse uma homenagem à personagem e ao mesmo tempo se desculpasse se seu canto épico não era digno da figura renascentista:

Lope de Vega a su Angélica  
 Angélica, si por falta  
 de mi ingenio y breve suma  
 fue tosco pincel mi pluma  
 para hermosura tan alta,  
 otro habrá, que en lo que falta  
 más os pueda encarecer,  
 y si os han de reprehender  
 id sola, Angélica, a Dios,  
 que es imposible ir con vos,  
 ni guardar una mujer.<sup>362</sup>  
 (*ibidem*, textos posteriores)

No décimo quinto canto, Lope retoma Garcilaso de la Vega para, em um primeiro momento, criticar o fato do príncipe dos poetas não ter escrito um poema épico que cantasse as glórias da Espanha para, em seguida, elogiar o poeta renascentista. Essas estrofes confirmam o que destacamos no quarto capítulo da tese, quando Antonio Prieto (1980) apontou para o fato de que Garcilaso tenha tido que se justificar por não escrever uma épica culta em uma época em que o gênero ganhava força:

No muera yo, Gran Príncipe obligado,  
 sin ver el mundo, como sois mi dueño,  
 aunque a otra Vega Tormes enseñado,  
 mientras que canto yo se rinde al sueño;  
 pero si Garcilaso os ha faltado  
 a vos y al mundo, en este don pequeño  
 conoceréis del alma las señales,  
 que no todas las vegas son iguales.  
 [...]  
 Porque un muchacho, entonces Garcilaso,  
 y después Garcilaso de la Vega,  
 por ser en ella el sucedido caso,

---

<sup>362</sup> Lope de Vega a sua angelical Angélica, se por falta de meu engenho e breve suma foi tosco pincel minha pluma para beleza tão alta, outro haverá, que no que falta mais vos possa encarecer, e se vos hão de repreender, ide sozinha, Angélica, a Deus, que é impossível ir com vós, nem guardar uma mulher.

con tierna mano el duro cuello siega;  
y vuelto al campo con alegre paso  
las armas que ha ganado el Rey entrega:  
milagro al que ellos cantan semejante,  
que un pastorcillo derribó un gigante.<sup>363</sup>  
(*ibidem*, canto 15, vv. 353-360, 473-480)

As referências literárias não se dão somente a Garcilaso. Não é de se estranhar que Ariosto também seja citado por Lope, dado que a leitura do *Orlando furioso* foi uma das principais motivações para que o *Fénix* escrevesse um poema épico que colocasse a Angélica de Ariosto em um papel de protagonista:

Dan el caballo al huésped en entrando,  
que en un portal de un patio desenfrena,  
y como pinta Ludovico a Orlando,  
la sala vieron de letreros llena:  
uno dice: “mi muerte voy buscando”;  
otro dice, “mi gloria”; otro, “mi pena  
de Belcoraida soy; sola en mí vive:  
no lo confieso yo, que amor lo escribe”.<sup>364</sup> (*ibidem*, canto 17, vv. 161-168)

Após a homenagem a Angélica, apresentada como espanhola, Lope finalmente chega a seu poema épico definitivo, o projeto pelo qual trabalhou por anos, concomitantemente à escritura dos outros poemas épicos menores que foram apresentados.

---

<sup>363</sup> Não morra eu, Grande Príncipe obrigado, sem ver o mundo, como sois meu dono, embora a outra Veiga Tormes ensinado, enquanto canto eu se rende o sono; mas se Garcilaso vos faltou a vós e ao mundo, neste dom pequeno conhecereis da alma os sinais, que não todas as veigas são iguais. [...] Porque um rapaz, então Garcilaso, e depois Garcilaso de la Vega, por ser nela o sucedido caso, com terna mão o duro pescoço ceifa.; e voltado ao campo com alegre passo as armas que ganhou o Rei entrega: milagre ao que eles cantam semelhante, que um pastorzinho derrubou um gigante.

<sup>364</sup> Dão o cavalo ao hóspede entrando, que em um portal de um pátio desenfreia, e como pinta Ludovico a Orlando, a sala viram de letreros cheia: um diz: “minha morte vou buscando”; outro diz: “minha glória”; outro, “minha pena de Belcoraida sou; sozinha em mim vive: não o confesso eu, que amor o escreve”.

### 5.5 *Jerusalén conquistada* (1609)

Após se distanciar de uma épica mais tradicional, nos moldes que alguns intelectuais esperavam de Lope, ainda restava no autor o desejo de fazer uma épica nacional definitiva – como Camões havia feito em Portugal – e que Fernando de Herrera havia demonstrado enorme interesse em produzir, mas sem conseguir. Foi com esse plano inicial que Lope escreveu a *Jerusalén conquistada*, poema épico de grande envergadura, publicado em 1609, e que se alinhava a uma característica marcante na obra de Lope: seu enorme talento para tratar de temas nacionais, que sempre foi notório, principalmente, em sua concepção de teatro:

No tardó mucho Lope en intentar de nuevo la empresa que se proponía, respondiendo al espíritu de la época, también patente en las demás naciones, desde tiempo atrás: la creación de un poema nacional que, en España, no poseíamos, pese a *La Araucana*, de Ercilla, *La Austriada*, de Rufo, o cualquiera otro de estos poemas narrativos; falta más patente ya que en el vecino Portugal *Os Lusíadas*, de Camoens, representaban la consecución completa y genial de lo que los demás pueblos de Europa anhelaban.<sup>365</sup> (ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 20)

Quatro anos antes, Lope trocava correspondências com o Duque de Sessa e anunciava que enviaria sua *Jerusalén* para aprovação – o que conseguiria em 1608 – e ressaltava os versos escritos em uma época de grande criatividade, além de destacar que tentaria imprimir a obra o mais rápido possível:

---

<sup>365</sup> Não demorou muito Lope em tentar de novo a empreitada que se propunha, respondendo ao espírito da época, também patente nas demais nações, desde tempo atrás: a criação de um poema nacional que, na Espanha, não possuíamos, exceto *La Araucana*, de Ercilla, *La Austriada*, de Rufo, ou qualquer outro destes poemas narrativos; falta mais patente já que no vizinho Portugal *Os Lusíadas*, de Camões, representavam a consecução completa e genial do que os demais povos da Europa desejavam.

Mi *Jerusalén* enbié a Valladolid para que el Consejo me dicesse liçençia; ymprimirela muy aprissa, y el primero tendrá Vex.<sup>a</sup>; es cosa que he escrito en mi mexor edad y con estudio diferente que otras de mi jubentud, donde tiene más poder el apetito que la razón.<sup>366</sup> (VEGA, 1609, textos preliminares)

Para elaborar uma épica nacional, Lope defendia, sobretudo, a historicidade, embora tivesse em mente que para contar uma história era mais importante a verossimilhança que a correspondência exata da realidade histórica. Ao mesmo tempo, valia-se da *Poética* para justificar seu desejo de misturar fábula (*poiesis*) com a narração de um fato (*factum*): “Y cuando todo fuera distinto de la verdad (que no debe ningún español creerlo), basta haber dicho Aristóteles, *Non Poetae esse facta ipsa narrare, sed quemadmodum, vel geri quiverint, vel verisimile, vel omnino necessarium fuerit.*”<sup>367</sup> (*ibidem*, textos preliminares)

Para tal, uma história das Cruzadas, mote de *Jerusalén conquistada*, serviria como pano de fundo para enaltecer dois valores fundamentais em uma época em que era importante firmar os ideais nacionalistas: a fé e o orgulho de ser espanhol. Segundo Lara Garrido, Lope:

Piensa que la épica nacional debe servir a la patria (“mi patria tan ofendida siempre de los historiadores extranjeros”) configurando un mito cuyo destino es convertirse en materia de fe nacional (“y cuando todo fuera distinto de la verdad, que no debe ningún Español creerlo”) y que se plantea como la proyección de la transnacional del principal servicio de España a la Cristiandad: la lucha contra los moros.<sup>368</sup> (LARA GARRIDO, 1999, p. 386)

<sup>366</sup> Minha *Jerusalén* envieie a Valladolid para que o Conselho me desse licença, imprimila-ei muito rapidamente, e o primeiro terá Vossa excelência, é coisa que escrevi em minha melhor idade e com estudo diferente que outras de minha juventude, de modo que tem mais poder o apetite que a razão.

<sup>367</sup> E quando tudo fosse diferente da verdade (que não deve nenhum espanhol acreditar), é suficiente Aristóteles haver dito: *Non Poetae esse facta ipsa narrare, sed quemadmodum, vel geri quiverint, vel verisimile, vel omnino necessarium fuerit.*

<sup>368</sup> Pensa que a épica nacional deve servir à pátria (minha pátria tão ofendida sempre dos historiadores estrangeiros) configurando um mito cujo destino é transformar-se em matéria de fé nacional (e quando tudo fosse diferente da verdade, que não deve nenhum

A equação era simples e prática para Lope: com a *Jerusalén*, ele colocaria o rei em seu lugar devido e superior, como aquele que governa no centro da religião cristã; e, ao mesmo tempo, apresentar-se-ia como o poeta que, além de estar também no centro da sociedade, tem a honra de cantar a soberania do rei e da religião católica. Um projeto simples, mas que se alinhava ao pensamento contrarreformista dos Austrias que se fortaleceu com Felipe II e Felipe III, como destaca John Lynch (2007, p. 45).

Entre os intelectuais espanhóis via-se uma necessidade de que a Espanha também tivesse uma épica culta de grande envergadura que cantasse o orgulho nacional. Tal comparação não se dava com a *Eneida*, por exemplo, mas com obras mais recentes, como as de Camões e Tasso. Essa pode ter sido uma motivação de Lope, além de uma possível encomenda feita pelo rei Felipe III<sup>369</sup> – que ostentava o título de rei de Jerusalém – e que via uma obra como essa, que mesclava cristianismo e orgulho nacional, como perfeita para representar seus ideais.

O poema está composto de vinte cantos em oitava real, em mais de oitocentas páginas, o que faz de *Jerusalén conquistada* a maior épica de Lope. A narrativa se centra na Terceira Cruzada e introduz o rei Alfonso VIII de Castilla como principal partícipe e tem como alvo Felipe III, que Lope acredita ser descendente direto de Ricardo da Inglaterra e do próprio Alfonso VIII. Aqui se destaca o que foi dito acima: que o autor mistura fábula e fato histórico, pois se sabe que Alfonso VIII não estava presente na conquista de Jerusalém, como consta na obra, mas era importante para que o tema funcionasse.

A influência de Torquato Tasso em Lope é clara não só pelo título – Tasso publicou a *Gerusalemme liberata* – como no uso recorrente das digressões, que se ajustam à narrativa além da construção de um narrador culto e eloquente, como Tasso preconizava. Nesse ponto, Lope lança mão de um

---

espanhol acreditar) e que se apresenta como a projeção da transnacional do principal serviço da Espanha à Cristandade: a luta contra os mouros.

<sup>369</sup> Desde Fernando II de Aragón, em 1504, os monarcas espanhóis somavam o título de “Rei de Jerusalém”

narrador culto, erudito e repleto de referências para narrar seu poema épico. Para Tasso também era importante que o relato procedesse da história do cristianismo, opinião que Lope não teve dificuldade em acatar para formular o argumento central de *Jerusalén conquistada*:

En el plan definitivo de su proyecto, vino a iluminarle, con claridad decisiva, el ejemplo de Torcuato Tasso, cuya *Gerusalemme Liberata*, que abría una nueva etapa en la evolución de la poesía renacentista en Italia, era el modelo consagrado para todos los poetas del mundo, y singularmente en España, donde la influencia que antaño recibiera el poeta italiano, la devolvía el triunfo de su obra, comentada y traducida con entusiasmo.<sup>370</sup> (ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 23)

No prólogo de *Jerusalén conquistada*, Lope explica porque denomina sua obra como uma epopeia trágica: “Pero a mí me ha sido fuerza, respecto del escribir tragedia para que se entienda la intención de mi escritura, y que mi poesía en esta materia es la trágica, de cuyas alabanzas bastante habla Aristóteles en su *Poética*”<sup>371</sup> (VEGA, 1609, textos preliminares). O autor se aproxima de preceptores como López Pinciano, que propõem mais aproximações que distanciamentos entre os gêneros épico e trágico. Finalmente, justifica-se também pelo fato de dividir a obra em cantos, não em capítulos:

No repruebo el llamar *cantos* las divisiones, que es lo que la prosa llama capítulos, pues todos los antiguos comenzaron sus obras llamando cantarlas al escribirlas, por ser costumbre de la Antigüedad celebrar cantando las alabanzas de los príncipes,

---

<sup>370</sup> No plano definitivo de seu projeto, veio a iluminá-lo, com clareza decisiva, o exemplo de Torquato Tasso, cuja *Gerusalemme Liberata*, que abria uma nova etapa na evolução da poesia renascentista na Itália, era o modelo consagrado para todos os poetas do mundo, e singularmente na Espanha, onde a influência que antigamente recebera o poeta italiano, devolvia-a o triunfo de sua obra, comentada e traduzida com entusiasmo.

<sup>371</sup> Mas me foi forçosa, em relação a escrever tragédia para que se entenda a intenção de minha escrita, e que minha poesia nesta matéria é a trágica, de cujos louvores bastante fala Aristóteles em sua *Poética*.

como lo introduce Homero y lo refiere Ateneo Dipnosofista.<sup>372</sup>  
(*ibidem*, textos preliminares)

A fala de Lope funciona como uma justificativa porque mais uma vez o autor se distancia de uma epopeia clássica. Marcela Trambaioli (2005) destaca o hibridismo que marcaria toda a produção lopeana e, inevitavelmente, a poesia épica. Como está claro no trecho acima, Lope era consciente disso.

Se Lope foi um dos autores mais amplamente lidos em seu tempo, isso fica ainda mais claro com o impressionante sucesso que a *Jerusalén* obteve. Os dados apresentados pela professora Elizabeth Davis apenas corroboram o triunfo do autor e a popularidade que o gênero épico mantinha no XVII:

Consider, for example, Lope de Vega's dogged determination to write the national epic that he thought Spain still lacked, and the immediate success of his attempt: *Jerusalén Conquistada* was printed four times in the space of ten years (twice in 1609, once in 1611, and once in 1619).<sup>373</sup> (DAVIS, 2000, p. 03)

Frak Pierce justifica essa boa recepção pelo público e por parte da crítica pelo fato de Lope ter se dedicado mais tempo a empregar técnicas típicas de um poema épico, o que fez com que sua vertente mais criativa aflorasse na narrativa:

Su espléndida riqueza imaginativa brilla entonces en diversos pasajes, con ímpetu poético bello y cautivador, pese a la maraña de cultismos, alusiones clásicas y conceptos. Diríase que el genio de Lope no podía embarcarse en obra tan larga como la *Jerusalén* sin inyectarle a trechos verdadera poesía.<sup>374</sup> (PIERCE, 1961, p. 301)

---

<sup>372</sup> Não reprovoo quem chama *cantos* as divisões, que é o que a prosa chama capítulos, pois todos os antigos começaram suas obras chamando cantá-las ao escrevê-las, por ser costume da Antiguidade celebrar cantando os louvores dos príncipes, como o introduz Homero e o refere Ateneu Deipnosofista.

<sup>373</sup> Considere-se, por exemplo, a obstinada determinação de Lope de Vega em escrever o épico nacional que ele achava que faltava a Espanha e o sucesso imediato de sua tentativa: *Jerusalém Conquistada* foi impressa quatro vezes no espaço de dez anos (duas vezes em 1609, uma vez em 1611, e uma vez em 1619).

<sup>374</sup> Sua esplendorosa riqueza imaginativa brilha então em diversas passagens, com ímpeto poético belo e cativante, embora haja confusão de cultismos, alusões clássicas

Por outro lado, Lope sempre temeu a reação nada amigável de vários eruditos espanhóis, muito em conta das enormes inimizades que foi gerando ao longo do tempo. Contudo, Joaquín de Entrambasaguas aponta que Lope estava tão certo de haver feito uma épica nacional digna de elogios que acreditava que só sofreria críticas mais duras de quem não se arriscasse a ler seu belo poema.

Se, como destaca Elizabeth Davis, foram muitas as boas impressões que a *Jerusalén Conquistada* obteve, além do sucesso entre o público, Lope também recebeu grandes críticas, a começar por dois censores que fizeram graves acusações à obra. O primeiro, o licenciado Juan de Jáuregui, envia a Lisarte de la Llana uma dura crítica que já a princípio se mostra pautada no desejo de vingança e que mostrava que o principal argumento para deturpar a obra seria a escolha lexical:

¿Qué mayor ofensa para un poeta como Vm., ni qué azote o palo más crudo que herir sus orejas con buenos versos? Eso había de bastar para que ningunos osasen a serlo; mas ya que han osado, será fuerza procurar la venganza. Culparemos, ya que más no se pueda, la introducción de palabras nuevas, que, según la arte lisa de Vm., no hay vicio igual en la poesía.<sup>375</sup> (JÁUREGUI, 1609, *apud* ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 381)

Claros de la Plaza recorre a vários trechos da epopeia para argumentar que o autor recorre, por exemplo, a latinismos, como no verso “En cuya iluminada theophanía”<sup>376</sup> e não utiliza palavras perfeitamente castelhanas: “Esta voz *theophanía* es traducción de *sisthema*, y *sisthema* y *theophanía* y *theophanía* y *sisthema* vienen a ser una misma cosa, con poca o ninguna diferencia en sentido

---

e conceitos. Dir-se-ia que o gênio de Lope não podia embarcar-se em obra tão longa como a *Jerusalén* sem injetar em fragmentos trechos de verdadeira poesia.

<sup>375</sup> Que maior ofensa para um poeta como o senhor, nem que açoute ou pau mais cru que ferir suas orelhas com bons versos? Isso havia de bastar para que ninguém ousasse a ser dessa forma; mas já que ousaram, será forçoso procurar a vingança. Culparemos, já que mais não se possa, a introdução de palavras novas, que, segundo a arte lisa do senhor, não há vicio igual na poesia.

<sup>376</sup> Em cuja iluminada teofania.



común de nuestra lengua castellana materna.”<sup>377</sup> (*ibidem*, p. 404). Mas ao final, o autor demonstra um juízo muito mais alinhado às rivalidades e polêmicas da época que a qualquer tentativa de imparcialidade e recai na grosseria para censurar a obra:

Esto sí me digan que es hallar un discípulo con textos expresos y convencer con evidencias palpables, y no como algún bárbaro ciego, que contra lo mismo que se ve y se toca dice desacuerdos a bulto, sin otra razón ni probanza [...] Y lo que más afea su malicia es que, sin fundamento alguno de ofensa, ni queja, antes deudor a beneficios y honras, se arroja a licencias, firmadas e impresas, y a quien le hubiese clavado el alma con sátiras fieras se le rendiría como a Apolo.<sup>378</sup> (*ibidem*, 1954, p. 405)

A segunda crítica é muito mais ponderada e menos parcial e não há consenso de que foi realmente Francisco de Rioja que a escreveu, como consta na Biblioteca Nacional da Espanha, já que no manuscrito, encontrado por Joaquín de Entrambasaguas, somente consta “A la Jerusalén de Lope”. O crítico cita vários versos que não conseguiu compreender, como se Lope se fizesse incompreensível sem pretender: “Al Mane &...” De dos maneras suena: haciendo singular Mane y romanceándolo. No entiendo lo que es [...] “No baja”. ¿Dónde ha de bajar, si es el cielo donde pinta esta Jerusalén? Así que el “baja” no es de provecho.”<sup>379</sup> (ANÔNIMO, 1609, *apud* ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 410)

O autor, assim como Jáuregui, não vê problemas no que se refere à forma da épica. Virgílio é citado, no entanto, como uma citação feita por Lope de forma inoportuna, pois não possui relação com o enredo e não apresenta

---

<sup>377</sup> Esta palavra teofania é tradução de sistema, e sistema e teofania e teofania e sistema vem a ser uma mesma coisa, com pouca ou nenhuma diferença em sentido comum de nossa língua castelhana materna.

<sup>378</sup> Isto sim me digam que é encontrar um discípulo com textos expressos e convencer com evidências palpáveis, e não como algum bárbaro cego, que contra o mesmo que se vê e se toca diz desacordos em volumes, sem outra razão nem prova [...] E o que mais afeia sua malícia é que, sem fundamento algum de ofensa, nem queixa, antes devedor a benefícios e honras, arremessa-se a licenças, assinadas e impressas, e a quem lhe tivesse cravado a alma com sátiras ferozes lhe renderia como a Apolo.

<sup>379</sup> “Ao Mane &...” De duas maneiras soa: fazendo singular Mane e romanceando-o. Não entendo o que é [...] “Não baixa”. Onde há de baixar, se é o céu onde pinta esta Jerusalén? Assim que o “baixa” não é aproveitável. [...]

*imitação*: “Como pinta Virgilio, &...”. Este verso no es de poema, ni viene aquí bien, ni tiene imitación.”<sup>380</sup> (*ibidem*, p. 415). Diferentemente de Jáuregui, que não separa a crítica em pontos negativos e positivos, aqui o crítico dedica uma parte a “Lo mejor del libro”, mas são pouquíssimos versos vistos como acertados, elogiados bastante discretamente: “El desafio de Garcerán a los ingleses em defensa de Alfonso y la respuesta.”<sup>381</sup> (*ibidem*, p. 419)

Mas a repercussão foi para além dos censores como era de se esperar por se tratar de Lope de Vega. Como destaca Pierce (1961), a repercussão foi tão grande que se pode afirmar que a história crítica do gênero épico na Espanha se resume, em grande medida, à recepção da *Jerusalén conquistada*. Pierce sintetiza de forma bastante clara os problemas geralmente citados:

- A obra não apresenta apenas um herói, mas três;
- O argumento é inconclusivo;
- Excessivo número de personagens e incidentes;
- A presença de Alfonso VIII na terceira Cruzada não possui fundamento histórico

Outro de seus grandes desafetos, Cristóbal de Mesa, que havia publicado duas epopeias sem grande apelo entre o público: *Las Navas de Tolosa* (1594) e *La Restauración de España* (1607), escreveu algumas rimas destacando escritores italianos e fazendo uma referência indireta a Lope:

Acá tan solamente ay quien presuma,  
y no vemos un Tasso, ni un Petrarca,  
cuya fama no hay tiempo que consuma.  
Si en esta facultad heresiarca  
Crítico y Satírico me llaman

---

<sup>380</sup> Como pinta Virgílio, &. Este verso não é de poema, nem funciona aqui bem, nem tem imitação.

<sup>381</sup> O desafio de Garcerán aos ingleses em defesa de Alfonso e a resposta.

Los que esconden sus obras en su arca.<sup>382</sup> (MESA, 1991 [1609?], p. 70)

Cristóbal de Mesa, além de criticar Lope, acaba por fazer uma autocrítica, já que ele tampouco alcançou a fama de Tasso e Petrarca, os únicos que lhe parecem dignos de elogio.

Mas as críticas mais contundentes a Lope são, uma vez mais, através da *Spongia* (1617) de Torres Rámila, o grande tratado contra as epopeias do autor. Como se acredita que Juan Pablo Mártir Rizo contribuiu no estudo e, ao mesmo tempo, publicou uma tradução da *Poética*, de Aristóteles, com vários comentários contrários a Lope, intui-se que estes já estavam presentes na *Spongia*. Todos os comentários estão presentes na segunda parte da poética, denominada “Definición del poema heroico y distinción de sus partes”.<sup>383</sup> Notemos que o autor afirma que Lope sabe como escrever um poema épico e, se não o faz, é pelo simples desejo de ignorar os preceitos da arte:

Y pues habemos llegado a tratar de la perfección que debe tener el poema heroico, sea bien hacer una breve censura sobre *La Jerusalén Conquistada*, poema que ha salido en nuestros tiempos, para que los extranjeros no ignoren que hay en España quien sabe conocer los yerros de la parte formal del Epopeya trágico, cuyo defecto habemos de presuponer que quiso ejecutar el Poeta no estimando los preceptos del arte. [...] Que a este poema, de ninguna manera se puede conocer cuál es el principio, medio o fin [...] <sup>384</sup> (MÁRTIR RIZO, 1623, p. 30)

Mártir Rizo critica a *Jerusalén* pela falta de um herói central. Ou seja, a épica é usada pelo autor como um modelo de livro que não seguiu os padrões

---

<sup>382</sup> Aqui tão somente há quem presuma,/ e não vemos um Tasso, nem um Petrarca,/ cuja fama não há tempo que consuma./ Se nesta faculdade heresiarca/ Crítico e Satírico me chamam/ Os que escondem suas obras em sua arca.

<sup>383</sup> Definição do poema heroico e distinção de suas partes.

<sup>384</sup> E pois chegamos a tratar da perfeição que deve ter o poema heroico, para então fazer uma breve censura sobre a *Jerusalén conquistada*, poema que saiu em nossos tempos, para que os estrangeiros não ignorem que há na Espanha quem sabe reconhecer os equívocos da parte formal da epopeia trágica, cujo defeito devemos pressupor que quis executar o Poeta não estimando os preceitos da arte. [...] Que a este poema, de nenhuma maneira se pode conhecer qual é o princípio, meio ou fim.

aristotélicos, o que segue um caminho oposto do próprio pensamento de Lope de Vega, que nunca pretendeu seguir tais preceitos de uma forma rígida:

[...] No es tampoco esta fábula de *La Jerusalén* una, de una persona sola, porque della misma se manifiesta que fueron tres héroes, todos reyes iguales, como Alfonso, Felipe y Ricardo, el mismo poeta parece que lo sintió así en muchos lugares y particularmente en el canto décimo [...] (*ibidem*, p. 40)<sup>385</sup>

O crítico vai ainda mais longe ao fazer um longo discurso, que a princípio parece ser elogioso a Lope, mas logo vemos a ironia e uma crítica a diversos fatores, como à temática, à unidade e ao fato de Lope prometer no prólogo uma história e se prolongar em outras ao longo do enredo:

[...] parte de maravillosa tiene la epopeya de nuestro poeta, pero muy diferente de lo que debe ser conforme estos preceptos; porque cosa maravillosa es que se moviese para esta conquista de Jerusalén el rey de España don Alfonso el octavo [...] Cosa maravillosa que habiendo de ser la fábula heroica de buen ejemplo sea esta tan al contrario que es un vivo ejemplo de la invidia en la persona de Filipo, de la ambición en la de Ricardo, y de la pasión amorosa en la de Alfonso [...] Por esta aconseja Horacio en su *Poética* que no se debe en la proposición prometer tanto que después quede defectuoso el efecto y el cumplimiento [...] <sup>386</sup> (*ibidem*, p. 35)

Mártir Rizo, além de fazer genéricas comparações com a *Eneida* e com a *Ilíada*, reiterando o fato de estas contarem com um herói, em detrimento da *Jerusalén*, aponta um poema heroico digno dos mais belos elogios e da perfeição

---

<sup>385</sup> Não é tampouco esta fábula de *La Jerusalén* uma, de uma pessoa só, porque dela mesma se manifesta que foram três heróis, todos reis iguais, como Alfonso, Felipe e Ricardo, o mesmo poeta parece que o sentiu assim em muitos lugares e particularmente no canto décimo.

<sup>386</sup> Parte de maravilhosa tem a epopeia de nosso poeta, mas muito diferente do que deve ser conforme estes preceitos; porque coisa maravilhosa é que se movesse para esta conquista de Jerusalém o rei da Espanha dom Alfonso o oitavo [...] Coisa maravilhosa que sendo a fábula heroica de bom exemplo seja esta tão ao contrário que é um vivo exemplo da inveja na pessoa de Filipo, da ambição na de Ricardo, e da paixão amorosa na de Alfonso [...] por esta aconselha Horácio em sua *Poética* que não se deve na proposição prometer tanto que depois fique defeituoso o efeito e o cumprimento [...]

formal: *Poema heroico*, de Miguel de Silveira, obra que também apresenta um herói e que apenas por essa razão merece toda consideração do teórico e crítico.

Com o desaparecimento da *Spongia*, poderíamos ter contato com o reflexo do texto apenas através da *Poética*, de Mártir Rizo, mas como vimos ao tratarmos das outras épicas, a *Expostulatio Spongiae* fez com que isso fosse diferente. No exemplo abaixo, vejamos o paralelismo com o pensamento exposto acima, de Mártir Rizo. Volta à tona a ideia de que a épica deve conter apenas um herói e uma única unidade de ação. O trecho aparece dentro da *Expostulatio Spongiae* como originário da *Spongiae* e é posto para ser rebatido:

En primer lugar, si es lícito creer al Príncipe de la Filosofía cuando elabora alguna doctrina, una sola debe ser la acción; uno solo el héroe, no varios. Tú no te contentas con una, sino que juntas muchas y no solo te has esforzado con ahínco en elevar a Ricardo hasta el cielo, sino también al rey de España, Alfonso, y a su valiente soldado Garcerán. Homero propuso uno, Virgilio eligió a otro.<sup>387</sup> (ANÔNIMO *apud* LÓPEZ DE AGUILAR, 2011 [1617], p. 205)

A resposta aponta para o perfil de Lope de Vega mais inovador e sua licença poética aliada ao que já haviam feito os clássicos, uma tendência na Universidad Complutense de Madrid à época, à qual González-Barrera (2011) acredita que pertenciam os intelectuais que ajudaram Francisco López de Aguilar a compor rapidamente a resposta à *Spongiae*:

Ya que no has aprendido nada nuevo sobre poética, no disputo contigo acerca de la construcción de un poema. Sin embargo, no habrá ningún censor injusto que no juzgue que esta epopeya está construida en sus partes de modo perfecto, aunque se reconozcan muchas acciones en ella, pues el haber introducido en escena a varios héroes lo ha tomado por licencia del propio arte poético, que no encierra el poema dentro de los límites tan estrictos con un solo protagonista. En este punto siguió las

---

<sup>387</sup> Em primeiro lugar, se é válido acreditar no Príncipe da Filosofia quando elabora alguma doutrina, uma só deve ser a ação: um só o herói, não vários. Tu não te contentas com uma, mas juntas muitas e não só te forçaste com afínco em elevar a Ricardo até o céu, mas também ao rei da Espanha, Alfonso, e a seu valente soldado Garcerán. Homero propôs um, Virgílio escolheu outro.

huellas de los poetas antiguos, por supuesto, de Virgilio y Homero, cuyas plumas celebraron no solo a los Eneas y Agamenones, sino también a los Turnos, Aquiles y Héctores.<sup>388</sup> (LÓPEZ DE AGUILAR, 2011 [1617], p. 205)

A última grande crítica retomada pela *Expostulatio Spongiae* se refere a uma suposta falta de decoro por parte de Lope em relação ao rei Alfonso. Lope teria, segundo esse argumento, violado a lei poética de Quintiliano ao narrar uma paixão desenfreada de Alfonso por uma menina judia. López de Aguilar rebate com o argumento de que os amores sempre merecem ser narrados e que a história do rei não é indigna para ser recalcada: “[...] como si esos amores, bajo el pretexto de ser un gran deshonor para Alfonso, debieran narrarse protegidos por una narración casta [...]”<sup>389</sup> (*ibidem*, p. 202)

Finalmente, como apêndice de *Expostulatio Spongiae*, aparece uma crítica exagerada e até mesmo constrangedora de Alfonso Sánchez de Moratalla, que alça, primeiramente, Lope de Vega a um patamar acima de Homero, e em um segundo momento a *Jerusalén conquistada* à *Eneida*, de Virgílio, sem qualquer comparação válida, mas como um feixo a uma obra que tinha como único intuito o de glorificar Lope:

Así, juzgo sin duda que sólo le faltó el no haber vivido en los siglos antiguos con Homero y Marón. Pero para nosotros es mejor que haya sido así, ya que no tendríamos a Homero, Marón y otros si este hubiese vivido con ellos. Nuestro Apolo los apartaría a todos de escribir. [...] Entre los latinos se halla el divino Marón, pero coloca junto a su *Eneida* a la *Jerusalén* de Lope. Grande estuvo Virgilio en aquélla, pero más grande fue

---

<sup>388</sup> Já que não aprendeste nada novo sobre poética, não disputo contigo sobre a construção de um poema. No entanto, não deve haver nenhum censor injusto que não julgue que esta epopeia está construída em suas partes de modo perfeito, embora se reconheçam muitas ações nela, pois o fato de ter introduzido em cena a vários heróis o tomou por licença da própria arte poética, que não fecha o poema dentro dos limites tão estritos com um só protagonista. Neste ponto seguiu as marcas dos poetas antigos, claro, de Virgílio e Homero, cujas plumas celebraram não só aos Eneias e Agamenões, mas também aos Turnos, Aquiles, Heitores.

<sup>389</sup> Como se esses amores, sob o pretexto de ser uma grande desonra para Alfonso, deveriam narrar-se protegidos por uma narração casta.

Lope en ésta.<sup>390</sup> (SÁNCHEZ DE MORATALLA, 2011 [1617], p. 305)

Lope não fez um tratado ou defesa poética para defender a *Jerusalén* justamente pelo alcance que o *Expostulatio Spongiae* obteve, mas em 1620, dedica sua comédia *El cuerdo loco* ao grande amigo, Tomás Tamayo de Vargas, onde cita a recepção negativa que a *Jerusalén* teve e destaca que a crítica se deu em grande medida por sua epopeia não seguir estritamente o modelo de épica clássica, especialmente o de Virgílio:

Mi *Jerusalén* padece: algunos no tienen por poema el que no sigue a Virgilio; digo yo que volver a escribir su historia sería acertado, pues no conocen que las imitaciones no son el mismo contexto, sino la alteza delas locuciones, términos y lugares felizmente escritos, las sentencias, el ornamento, propiedad y hermosura exquisita de las voces.<sup>391</sup> (VEGA, 1620, textos preliminares)

Cinco anos mais tarde, Lope voltaria a se defender em uma dedicatória, o que mostra a fixação do autor com o tema e a mágoa que as críticas lhe causaram. Lope havia vislumbrado o sucesso de Camões, mas o que se viu foi uma divisão entre as opiniões que lhe desagradou e, como vemos, persistiu o incômodo por muitos anos:

[...] en mi *Jerusalén*, donde parecen vaticinio de las de Vuexcelencia las hazañas de Garcerán Manrique; que tantos tiempos ha que en su casa de Vuexcelencia tomaban, en

---

<sup>390</sup> Assim, julgo sem dúvida que só lhe faltou o fato de não ter vivido nos séculos antigos com Homero e Virgílio Maro. Mas para nós é melhor que tenha sido assim, já que não teríamos Homero, Virgílio Maro e outros se este tivesse vivido com eles. Nosso Apolo afastaria a todos de escrever. [...] Entre os latinos se encontra o divino Virgílio Maro, mas coloca junto a sua *Eneida* à *Jerusalén* de Lope. Grande esteve Virgílio naquela, mas maior foi Lope neste.

<sup>391</sup> Minha *Jerusalén* padece: alguns não tem por poema o que não segue a Virgílio; digo eu que voltar a escrever sua história seria acertado, pois não percebem que as imitações não são o mesmo contexto, mas a alteza das locuções, términos e lugares felizmente escritos, as sentenças, o ornamento, propriedade e beleza formidável das vozes.

defensa de la fe y restauración de los lugares sagrados, las españolas armas los Manriques.<sup>392</sup> (VEGA, 1969 [1625], p. 235)

A divisão, no entanto, cessou com a morte do autor, em 1635. O que mostra que as críticas, em grande medida, davam-se por conta das rixas em que o autor se havia envolvido. Antonio de León e Francisco Miracles de Sotomayor, que não pertenciam ao círculo de amizade de Lope, escrevem, então, versos elogiosos à *Jerusalén*, vista por eles como a obra máxima do autor madrilenho e comparada às grandes épicas clássicas:

si el Tasso en lo Toscano  
adelantó el ingenio a más que humano,  
¿quién habrá que no vea,  
admirando la trágica Epopea  
con que Lope a tu esfera se levanta  
quando de *Gerusalén* sucessos canta  
en argumento, estilo, alteza y caso,  
unidos a Virgilio, Homero y Tasso?  
(LEÓN, 1635, *apud* ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 108)

Abrazó lo que pudo ingenio y arte  
Céspedes dixo en Salamanca Apolo  
de la *Gerusalén* enamorado:  
Que era su dueño en nuestra Europa solo  
que cada octava maravilla era,  
y él digno de volar de polo a polo.  
Que eran sus locuciones primavera,  
y a tantas flores su argumento unido  
cada voz lo luciente de su esfera.<sup>393</sup> (MIRACLES DE  
SOTOMAYOR, 1635, *apud* ENTRAMBASAGUAS, 1954, p. 108)

---

<sup>392</sup> Em minha *Jerusalén*, onde parecem vaticínio das de Vossa excelência as façanhas de Garcerá Manrique; que tantos tempos houve que na casa de Vossa excelência tomavam, em defesa da fé e restauração dos lugares sagrados, as espanholas armas dos Manriques.

<sup>393</sup> Se o Tasso no Toscano/ adiantou o engenho a mais que humano,/ quem haverá que não veja,/ admirando a trágica epopeia/ com que Lope a tua esfera se levanta/ quando de *Gerusalén* feitos canta/ em argumento, estilo, alteza e caso,/ unidos a Virgílio, Homero e Tasso?/ Abraçou o que pode engenho e arte/ Gramados disse em Salamanca Apolo/ da *Gerusalén* apaixonado: Que era seu dono na nossa Europa só/ que cada oitava maravilha era,/ e ele digno de voar de polo a polo./ Que eram suas locuções primavera,/ e a tantas flores seu argumento unido/ cada voz o luzente de sua esfera.



Antonio Enríquez Gómez (1656), autor da épica sacra *Sansón Nazareno*, também rendeu a Lope importantes elogios, colocando ao lado de grandes autores greco-latinos e de clássicos mais recentes à época, como Camões e Tasso, além de incluir o *Polifemo* de Góngora no gênero épico.

Es tan difícil accender o llegar a la cumbre de un Poema heroico, que entre tantos como los han escrito, solos cinco gozaron el laurel. El primero fue Homero con su Ulisea en griego, el segundo Virgilio con la Eneida en latín, el tercero el Tasso con su Jerusalem Toseana; Camões el cuarto con su Lusiada en portugués y el Doctor Silveyra el quinto con el Macabeo en Castellano. [...] No pongo en olvido la Jerusalén de Lope, y el Polifemo de Don Luís de Góngora. [...] <sup>394</sup> (ENRÍQUEZ GÓMEZ, 2015 [1656], p. 07)

Ainda no século XVII, o jesuíta francês, René Rapin, dedicaria a Lope palavras elogiosas e o colocaria como o grande poeta que soube cantar as glórias da Espanha. Se os elogios tivessem sido feitos durante a vida do escritor madrilenho, sem dúvida ele os usaria como argumento de autoridade para confirmar a qualidade da *Jerusalén*:

Les Espagnols ont aussi leur poème épique, qui est de la seconde conquête de Jérusalem par Alphonse, Roy de Castille, et Richard, Roy d'Angleterre. Lope de Vega choqué de ce que le Tasse n'avoit fait aucune mention des Espagnols dans la première conquête par Godefroy de Bouillon, entreprit cette seconde, où ils eurent, à ce qu'il prétend, tant de part. C'est un génie vaste et grand, mais qui ne peut s'assujettir aux règles. Ses peintures sont peu naturelles. La description du temple de l'ambition au cinquième livre n'a rien qui luy ressemble dans tous les poètes. C'est une imagination la plus folle qui fût jamais : il n'y a rien presque dans les règles : tout y est outré. Ce n'est pas après tout que ce poème n'ait des morceaux admirables et qu'il ne fasse bien de l'honneur à la nation. Ce poète ayant trouvé le moyen de faire entrer toute l'histoire d'Espagne en cet ouvrage :

---

<sup>394</sup> É tão difícil aceder ou chegar ao cume de um Poema heroico, que entre tantos como os escreveram, somente cinco gozaram o laurel. O primeiro foi Homero com sua *Odisseia* em grego, o segundo Virgílio com a *Eneida* em latim, o terceiro o Tasso com sua *Jerusalén* toseana; Camões o quarto com sua *Lusíada* em português e o doutor Silveyra o quinto com o Macabeo em Castelhanos. [...] Não ponho em esquecimento a Jerusalén de Lope, e o Polifemo de dom Luis de Góngora.

où il donne la plus grande idée des Espagnols qui fût jamais.<sup>395</sup>  
(RAPIN, 1970 [1672], p. 95)

Também no século XVII, agora na Itália, Fabio Franchi Perugino segue a linha do padre Rapin e mostra como em outros países o trabalho de Lope obtinha mais sucesso, muito por conta de não sofrerem a influência das rivalidades que eram uma constante na Espanha:

Esser Tasso e Virgilio lo prova la sua Gerusalemme Spagnuola, esser Lucano si vede nel suo Isidro Poema Istórico eccedere... Pindaro, Tibullo... Petrarca, Ariosto, Sannazaro, Tasso... tutti cedono per modestia e per giustizia alle Opere di questo Spagnuolo insigne, che scrisse in tutti gli argomenti, che scrissero loro, molto più, che tutti insieme, como si vede nella sua Gerusalemme, Isidro, Arcadia, Peregrino, Dragontea.<sup>396</sup>  
(PERUGINO, 1779, p. 15)

Na Espanha, no entanto, as críticas se manteriam no século XVII com o grupo de Luzán, o que é de se esperar tendo em vista o ideal neoclássico que predominou nessa época espanhola.

Fica claro que a obra mais polêmica de Lope foi justamente a *Jerusalén conquistada* em grande medida por ser o principal projeto épico de Lope, que proporcionou reações enfáticas para todos os lados, tanto negativas como

---

<sup>395</sup> Os espanhóis também têm o seu poema épico, que é a segunda conquista de Jerusalém por Alfonso rei de Castilla, e Richard, rei da Inglaterra. Lope de Vega chocado por Tasso não ter feito qualquer menção dos espanhóis na primeira conquista por Godofredo de Bouillon, comprometeu-se na segunda, e apresentou onde estavam, o que pretendiam, o que partilhavam. É um vasto e grande gênio, mas que não pode estar sujeitos às regras. Suas pinturas são pouco naturais. A descrição do Templo da ambição no quinto livro não tem nada como isso em todos os poetas. É uma imaginação mais selvagem que jamais fora vista: não há quase nada nas regras: tudo está indignado. Não está além o fato de que este poema tem peças admiráveis e proporcionou grande honra para a nação. Este poeta que encontrou uma maneira de trazer toda a história da Espanha neste livro: que ele dá a melhor ideia dos espanhóis, como jamais havia sido feito.

<sup>396</sup> Tasso e Virgílio provam sua *Gerusalemme espanhola*, Lucano se vê em seu *Isidro* poema historiador superior... Píndaro, Tibulo... Petrarca, Ariosto, Sannazaro, Tasso... Deve-se dar toda justiça e modéstia às obras deste ilustre espanhol, que escreveu sobre todos os assuntos, muito mais que escreveram todos juntos. Como se pode ver em sua *Jerusalén*, *Isidro*, *Arcadia*, *Peregrino* e *Dragontea*.

positivas, mas também por não se enquadrar em um modelo canônico. Outro fator importante na recepção negativa foi o fato de muitos contemporâneos a Lope enxergarem na *Jerusalén conquistada* uma emulação mal sucedida da *Gerusalemme Liberata*, de Torquato Tasso, poema com grande fama na Espanha da época, como já assinalamos anteriormente.

#### 5.5.1. Uma epopeia de dois heróis

O projeto épico definitivo de Lope de Vega é inegavelmente sua obra que mais se aproxima das características canônicas do gênero. A começar pela métrica utilizada: novamente a Oitava real, ou oitava rima, seguindo a metrificação espanhola. Lope manteve a métrica utilizada na épica culta e já ao princípio da narrativa invoca o tradicional início da *Eneida*, de Virgílio, para poder cantar não ao herói Eneias, mas ao rei Alfonso VIII, o varão que no poema épico será decisivo na conquista de Jerusalém. Destacam-se nesse trecho inicial três componentes da épica de Virgílio e uma constante em diversas épicas cultas: *varón*, *armas* e *as musas*:

Yo canto el cielo, y las hazañas canto  
de aquel varón soldado y peregrino  
que, al ser de Asia universal espanto,  
desde la selva Caledonia vino;  
el que al tirano del Sepulcro Santo  
venció en los campos del Belén divino,  
haciendo a un tiempo (de Minerva infusas)  
llorar las armas y cantar las Musas.<sup>397</sup>  
(VEGA, 1609, livro 1, vv. 1-8)

Como foi dito anteriormente, Lope conta a história de Alfonso VIII para, entre várias razões, vangloriar o rei Felipe III – apresentado como um herdeiro

---

<sup>397</sup> Eu canto o zelo, e as façanhas canto daquele varão soldado e peregrino que, ao ser da Ásia universal espanto, desde a selva Caledônia veio; o que ao tirano do Sepulcro Santo venceu nos campos do Belém divino, fazendo a um tempo (de Minerva infusas) chorar as armas e cantar as Musas.

direto de Alfonso VIII – e deixa isso claro já nas primeiras estrofes, assim como havia aclarado na dedicatória, quando destacou o fato de os estrangeiros terem esquecido o papel dos espanhóis na conquista de Jerusalém:

Católico Filipe coronado  
de dos mundos que el sol apenas mira,  
siendo desde otra eclíptica mirado  
de un sol que al cielo nace, a España expira;  
si parte de este honor os ha tocado  
en la empresa mayor que el Asia admira,  
vereislo aquí, y escrito en el acero  
que os hizo de estas glorias heredero.<sup>398</sup>  
(*ibidem*, livro 1, vv. 33-40)

Essa supervalorização de Felipe III e o adjetivo católico também apontam para o papel central que o catolicismo mantém na *Jerusalén*. Tal estruturação fez com que o padre Hortensio Félix Paravicino aprovasse a obra, em Madri, com grandes elogios à postura de Lope, visto por ele como um grande defensor do catolicismo: “[...] no hallo en él cosa que ofenda a la doctrina católica y piedad de costumbres, antes una lección muy grande, con no menor seguridad de las letras sagradas.”<sup>399</sup> (PARAVICINO *apud* VEGA, 1609, textos preliminares). Essa superioridade do catolicismo cristão aparece em quatro momentos ao longo do livro I: primeiramente, Norandino afirma: “yo soy la envidia del valor cristiano<sup>400</sup>”. Em seguida, Cristo é exaltado e apresentado como o profeta que supera turcos, mouros, persas e egípcios:

Ármase todo, y el arnés lucido  
de púrpura cubrió, bañada en oro;  
honró el laurel sus cienes y ceñido  
resplandeció con militar decoro;  
discurrió la vergüenza el ofendido

<sup>398</sup> Católico Felipe coroadado de dois mundos que o sol mal observa, sendo desde outra eclíptica observado de um sol que ao céu nasce, a Espanha expira; se parte desta honra vos tocou no projeto maior que a Ásia admira, o vereis aqui, e escrito no aço que voz fez destas glórias herdeiro.

<sup>399</sup> Não encontro nele coisa que ofenda à doutrina católica e piedade de costumes, antes uma lição muito grande, com não menor segurança das letras sagradas.

<sup>400</sup> Eu sou a inveja do valor cristão.

pecho, de ver que tanto turco y moro,  
tanto persa y egipcio hubiesen visto  
pisar sus lunas el pendón de Cristo.

Venciole aquella ilustre y Santa Escala  
del pastor que a Raquel ganó dos veces,  
cuyo cenit los ángeles iguala,  
cuyos brazos del Aries a los Peces,  
cuyo título abrió del sol la sala,  
cuyo nadir los ínfimos jueces  
hizo temblar, pues vieron en la suya,  
Cristo inmortal, la luz eterna tuya.<sup>401</sup>  
(VEGA, 1609, livro 1, vv. 249-264)

A cruz de Cristo é aclamada e colocada como aliada dos espanhóis, na luta para reconquistar Jerusalém. Esse primeiro livro se mostra, ainda mais que os seguintes, um intenso elogio à fé católica:

La cruz de Cristo, cuya roja lista  
que por en medio a dividirla viene,  
parece por la blanca del Bautista  
senda de sangre a quien rendirla tiene;  
el caballo español de feroz vista,  
acepillando el suelo se entretiene:  
que la espuma que argenta suelo y planta,  
vuelve a cubrir la arena que levanta.  
[...]  
En una tienda a treinta y dos soldados  
misa decía en alta voz Marcelo,  
sacerdote latino, en los sagrados  
dedos el pan, que descendió del Cielo;  
los hombros muestra el ornamento armados,  
símbolo de su fe y ardiente celo;  
todos piensan morir, todos han visto  
la muerte antes amarga, dulce en Cristo.<sup>402</sup>

<sup>401</sup> Arma-se tudo, e o arnês luzido de púrpura cobriu, banhada em ouro; honrou o laurel seus centos e cingido resplandeceu com militar decoreio; percorreu a vergonha o ofendido peito, de ver que tanto turco e mouro, tanto persa e egípcio tivessem visto pisar suas luas o pendão de Cristo. Venceu-o aquela ilustre e Santa Escala do pastor que a Raquel ganhou duas vezes, cujo zênite os anjos iguala, cujos braços de Áries aos Peixes, cujo título abriu do sol a sala, cujo nadir os ínfimos juízes fez tremer, pois viram na sua, Cristo imortal, a luz eterna tua.

<sup>402</sup> A cruz de Cristo, cuja vermelha listra que pelo meio a dividi-la vem, aparece pela branca do Batista senda de sangue a quem rendê-la tem; o cavalo espanhol de feroz vista, alisando o solo se entretêm: que a espuma que argenta solo e planta, volta a cobrir a areia que levanta. [...] Em uma barraca a trinta e dois soldados missa dizia em alta voz Marcelo, sacerdote latino, nos sagrados dedos o pão, que descendeu do Céu; os

(*ibidem*, livro 1, vv. 513-520, 1065-1072)

Além de Jesus Cristo, é Alfonso VIII de Castilla, que Lope projetou como um Vasco da Gama na épica espanhola, que será exaltado na narrativa e apresentado como Alfonso Castellano, um aliado do rei Ricardo I da Inglaterra:

Veréis como os juntó, Fénix dichoso  
del águila de Carlos soberano,  
con el inglés Ricardo generoso  
el español Alfonso castellano;  
Ricardo ilustre, asunto glorioso  
de mi mejor edad, si vuestra mano  
al alma de mi pluma infunde aliento,  
que iguale la esperanza al pensamiento.<sup>403</sup>  
(*ibidem*, livro 1, vv. 41-48)

Ainda no Livro I, Lope destaca para os críticos de *La hermosura de Angélica* – entre eles, Góngora, como vimos anteriormente – que seu projeto agora é ainda mais ambicioso que recontar a história de amor de Angélica e Medoro, pois agora é a reconquista de Jerusalém e o papel decisivo dos espanhóis na empreitada que será cantado:

Yo que canté para la tierna vuestra  
los amores de Angélica y Medoro,  
en otra edad, con otra voz más diestra  
de vuestro sol el vivo rayo adoro;  
en tanto, pues, que a la marcial palestra  
la Fama os llama en el metal sonoro,  
oíd Felipe las heroicas sumas,  
de España triunfos, de la fama plumas.<sup>404</sup>  
(*ibidem*, livro 1, vv. 49-56)

---

ombros mostra o ornamento armados, símbolo de sua fé e ardente zelo; todos pensam morrer, todos viram a morte antes amarga, doce em Cristo.

<sup>403</sup> Vereis como vos juntou, Fênix bendito da águia de Carlos soberano, com o inglês Ricardo generoso o espanhol Alfonso castelhano Ricardo ilustre, assunto glorioso de minha melhor idade, se vossa mão à alma de minha pluma infunde alento, que iguale a esperança ao pensamento.

<sup>404</sup> Eu que cantei para a sensibilidade vossa os amores de Angélica e Medoro, em outra idade, com outra voz mais hábil de vosso sol o vivo raio adoro; enquanto, pois, que à marcial palestra a Fama vos chama no metal sonoro, ouvi Felipe as heroicas sumas, da Espanha triunfos, da fama plumas.

No livro II, a figura de Ricardo I, rei da Inglaterra, ganha destaque. Historicamente, é Ricardo I quem teve um papel preponderante na Terceira Cruzada. No trecho a seguir, o rei visita Santiago de Compostela, na Espanha, em um fragmento cuja função é destacar a religião e o solo sagrado espanhol:

mas ya cuando esto pasa en el Oriente,  
el príncipe Ricardo, rey famoso  
de Inglaterra, y claro descendiente  
de aquel segundo Enrique generoso,  
con su hija Leonor, y con la gente  
más noble de su reino belicoso,  
a España vino en voto a ver el suelo  
que su primero apóstol volvió Cielo.<sup>405</sup>  
(*ibidem*, livro 2, vv. 49-56)

A figura de Santiago de Compostela é invocada pelo *aedo* mais de uma vez, numa tentativa de Lope de apresentar o santo espanhol como símbolo da fé, mas também para inserir na narrativa referências católicas de proteção, retirando as referências greco-romanas de deuses e trocando-as pelas cristãs:

Por vos ha de vivir la fe que disteis  
en tanto que pagare en cristal y oro  
tributo el Duero al mar que ennoblecesteis  
con las reliquias de tan gran tesoro;  
el nombre soberano en que infundisteis  
tal valor en España, al trace, al moro,  
al apóstata fiero, será estrago  
y el quitarles la vida dar Santiago.<sup>406</sup>  
(*ibidem*, livro 2, vv. 81-88)

---

<sup>405</sup> Mas já quando isto passa no Oriente, o príncipe Ricardo, rei famoso da Inglaterra, e claro descendente daquele segundo Henrique generoso, com sua filha Leonor, e com as pessoas mais nobres de seu reino belicoso, a Espanha veio com o voto de ver o solo que seu primeiro apóstolo voltou ao céu.

<sup>406</sup> Por vós há de viver a fé que destes enquanto que pagar em cristal e ouro tributo o Douro ao mar que enobrecesteis com as relíquias de tão grande tesouro; o nome soberano em que infundistes tal valor na Espanha, al trácio, ao mouro, ao apóstata feroz, será estrago e o tirar-lhes a vida dar Santiago.

Vimos destacando nessa análise as referências a Cristo, a Santiago e, de uma forma geral, ao catolicismo. Aliadas a esses componentes estão as referências bíblicas. Em importante ensaio sobre a Bíblia na poesia lírica e épica do Século de Ouro, a professora da Universidad de Barcelona, Gemma Gorga López, destaca que a cultura ocidental se sustenta sobre dois pilares fundamentais: o legado clássico greco-romano e o bíblico:

A lo largo de varios siglos, las Sagradas Escrituras han contribuido a la configuración y mantenimiento de la identidad cultural de Occidente, a pesar de las inevitables turbulencias y cambios históricos. La Biblia ha ido destilando un sustrato de motivos, imágenes, personajes y relatos que ha nutrido nuestro imaginario colectivo e individual. Como no podía ser de otro modo, en el ámbito del arte la influencia de este *libro de libros* ha resultado también increíblemente fértil: son muchos los creadores que han sentido la necesidad de dialogar con dicha tradición, de verificarla, de cuestionarla incluso.<sup>407</sup> (GORGALÓPEZ, 2008, p. 17)

A inserção de temas bíblicos são, segundo Gorga López (2008), condizentes com a concepção estético-literária de *imitatio* que vimos na primeira parte desta tese, que começou no século XVI e seguiu de alguma maneira pelo século XVII e que proclamava abstrair o máximo possível da herança recebida:

Así pues, el poeta hará bien en conocer a esas otras “doncellas” que, sin duda, contribuirán a enriquecer su obra, ya procedan del ámbito de la ciencia (el escritor tiene que ser versado en botánica, geografía, en astronomía), de la literatura (tiene que poseer una amplia cultura clásica) o de la religión (debe dominar

---

<sup>407</sup> Ao longo de vários séculos, as Sagradas Escrituras contribuíram à configuração e manutenção da identidade cultural do Ocidente, apesar das inevitáveis turbulências e mudanças históricas. A Bíblia foi destilando um substrato de motivos, imagens, personagens e relatos que nutriu nosso imaginário coletivo e individual. Como não podia ser de outro modo, no âmbito da arte a influência deste livro de livros deu um resultado também incrivelmente fértil: são muitos os criadores que sentiram a necessidade de dialogar com tal tradição, de verificá-la, inclusive de questioná-la.



la historia sagrada para poder llevar a cabo una imitación fidedigna).<sup>408</sup> (*ibidem*, p. 18)

Essa preocupação em inserir temas bíblicos, além do alinhamento com o pensamento de *imitatio*, vai ao encontro da teoria de Luis Alfonso Carvallo, no *Cisne de Apolo*, como foi demonstrado na primeira parte. Para o preceptor, era necessário substituir o conteúdo profano da poesia épica pelo cristão. Não se poderia recorrer a uma inspiração divina segundo os moldes greco-romanos, mas ao Deus cristão, único e onipotente. Lope tinha consciência da necessidade dessa reestruturação temática e em 1619 já havia dado mostras de sua veia católica através do *Romancero espiritual*, obra inicialmente publicada dentro das *Rimas sacras*.

A penetração da temática bíblica na épica culta foi tamanha ao ponto de a crítica literária criar a nomenclatura épica sacra. *La creación del mundo* (1615), de Alonso de Acevedo, foi uma das épicas sacras mais lidas em sua época, assim como a *Christiada*, obra fundamental sobre a paixão de Cristo, publicada em 1611, por Diego de Hojeda. Lope não chegou a produzir uma épica definitivamente sacra, mas a inserção da temática bíblica é primordial para entender sua produção e o contexto católico em que está inserido. Por exemplo, vejamos no trecho a seguir o claro diálogo entre a estrofe 67 e o capítulo XVII do Êxodo, na Bíblia:

No quiere Dios hacer milagros claros  
mientras que puede obrar por instrumentos  
de la naturaleza, que es mostraros  
que os defendáis a la oración atentos;  
mientras que Josué con hechos raros  
mostró sus varoniles pensamientos,  
Moisés oraba, porque quiere el Cielo  
Las obras y la fe con igual celo.<sup>409</sup>

<sup>408</sup> Dessa forma, o poeta fará bem de conhecer essas outras “donzelas” que, sem dúvida, contribuirão para enriquecer sua obra, podendo proceder do âmbito da ciência (o escritor tem que ser versado em botânica, geografia, em astronomia), da literatura (tem que ter uma ampla cultura clássica) ou da religião (deve dominar a história sagrada para poder levar a cabo uma imitação fidedigna).

<sup>409</sup> Não quer Deus fazer milagres claros enquanto que pode agir por instrumentos da natureza, que é mostrar-vos que vos defendais à oração atentos; enquanto que Josué

(VEGA, 1609, livro 2, vv. 529-536)

Então disse o Senhor a Moisés: Escreve isto para memória num livro, e relata-o aos ouvidos de Josué; que eu totalmente hei de riscar a memória de Amaleque de debaixo dos céus.

E Moisés edificou um altar, ao qual chamou: O Senhor é minha bandeira.

Êxodo 17:14,15

No final do quarto livro, o diálogo é com o capítulo dezenove do Evangelho de Lucas. Nele, é narrada a passagem de Jesus Cristo por Jerusalém e seu pranto entre os fariseus por prever que a cidade, nesse momento gozando de dias de paz, ainda sofreria com aqueles que a sitiariam e estreitariam todos os lados da Terra Santa. Lope, a partir da passagem bíblica, narra o momento em que o prenúncio de Jesus se havia concretizado:

¡En qué tragedia dolorosa y fuerte,  
en qué persecución y nuevo asedio,  
Santísima Ciudad, esperas verte  
de tantos pretendores puesta en medio!  
¡llora Jerusalén!, llora y convierte  
tu rostro a Dios, que es último remedio,  
y dile: “Tiempo fue que dio mi suelo  
con vuestro llanto y sangre envidia al Cielo”.<sup>410</sup> (VEGA, 1609,  
livro 4, vv. 1185-1192)

O tom bíblico, aliado à figura de Moisés e de Josué, são um prenúncio para a entrada do Saladino em Jerusalém. A figura do conquistador muçulmano é inserida como uma personagem que vai contra a ordem cristã, instaurada pelos profetas – como Moisés – e, finalmente, com Cristo. A partir desse momento, o poema épico ganha seu grande vilão e a obra começa a contar a reconquista que os cristãos e as Cruzadas empreenderiam. Na estrofe abaixo fica clara a descrição imperiosa e, ao mesmo tempo, cruel do guerreiro muçulmano:

---

com feitos raros mostrou seus varonis pensamentos, Moisés orava, porque quer o céu as obras e a fé com igual zelo.

<sup>410</sup> Em que tragédia dolorosa e forte, em que perseguição e novo assédio, Santíssima Cidade, esperas ver-te de tantos pretendentes posta no meio! chora, Jerusalém!, chora e converte teu rosto a Deus, que é a última solução, e dize-lhe: “Tempo foi que deu meu solo com vosso pranto e sangue inveja ao céu.”

En turca alfana que con varias pintas  
 la piel de letra arábica manchaba  
 sobre color overa, que en dos cintas  
 verdes crin y cordón negro enlazaba,  
 que arzones, frente y ancas, en distintas  
 piezas de conchas de oro puro armaba,  
 entró feroz, porque en sus pies altivos  
 parece que eran mundos los estribos.<sup>411</sup>  
 (*ibidem*, livro 2, vv. 769-776)

Michael Rank (2015) destaca a fama que o Saladino obteve em toda a Europa. Sua reputação chegou aos ouvidos dos europeus como a de uma figura sobre-humana, além de se destacar como um guerreiro justo e fiel a seus ideais. Sua boa reputação estava relacionada ao fato de o guerreiro haver vencido a Cruzada conclamada pelo Papa Gregório VIII e por haver doado ainda em vida todo seu dinheiro aos pobres. Na Europa, sua figura aparece já na *Comédia* de Dante, mas ainda seria lembrado por Walter Scott, em *The Talisman*, quando o autor britânico resolve fazer sua versão das Cruzadas.

Com a chegada do Saladino, ao final do segundo livro, o *aedo* destaca que Jerusalém fica cativa. A partir desse momento, a cidade sagrada, em mãos muçulmanas, sofre à espera de sua salvação cristã:

[...]  
 ¿Cómo llena de pueblo, aunque desierta,  
 yaces, Sión, Jerusalén esclava?;  
 vuélvete a Dios, y llora convertida,  
 que es Autor de la paz y de la vida.<sup>412</sup>  
 (*ibidem*, livro 2, vv. 1045-1048)

A figura do Saladino continua causando medo ao longo do livro III. Sua descrição não é feita apenas como a de um anti-herói, mas como a de alguém

---

<sup>411</sup> Em turco cavalo que com várias pintas de letra arábica manchava sobre cor laranja, que em duas faixas verdes crina e cordão negro enlaçava, que arções, cabeça e ancas, em distintas peças de conchas de ouro puro armava, entrou feroz, porque em seus pés altivos parecem que eram mundos os estribos.

<sup>412</sup> Como cheia de povos, embora deserta, jazes, Sião, Jerusalém escrava?; volta-te a Deus, e chora convertida, que é Autor da paz e da vida.

que tentou destruir o legado cristão na Terra Santa. No trecho abaixo, o vilão é descrito como cruel, fraudulento e um ladrão que usurpou as relíquias e o ouro de Jerusalém:

“Tirano”, – dice el patriarca anciano –,  
¿no basta que por ti la ciudad santa  
al yugo crudelísimo persiano  
rinda (cien años libre) la garganta,  
sino que aquí con fraudulenta mano,  
que contra la inocencia se levanta,  
a las reliquias míseras vencidas  
quites el oro y las amadas vidas?<sup>413</sup>  
(*ibidem*, livro 3, vv. 521-528)

No início do terceiro livro, o *aedo* afirma que espera que venha da Inglaterra o santo indomável para salvar a Terra Santa do cativo em que foi colocada, em uma clara referência a Ricardo I, quem teria a honra de repatriar os cristãos que fugiram de Jerusalém ao terem de se defrontar com a espada do Saladino:

“Adiós Santa Ciudad” – disse llorando  
la miserable gente fugitiva –,  
Jerusalén hermosa y fuerte, cuando  
ciñó tus blancos muros verde oliva;  
ya te vimos pacífica triunfando,  
segura humilde, vencedora altiva,  
y ya por nuestras culpas derribada  
vaina de sangre a la persiana espada.<sup>414</sup>  
(*ibidem*, livro 3, vv. 41-48)

---

<sup>413</sup> “Tirano”, – diz o patriarca ancião –, não basta que por ti a cidade santa ao jugo cruelíssimo persiano renda (cem anos livre) a garganta, mas que aqui com fraudulenta mão, que contra a inocência se levanta, às relíquias míseras vencidas tires o ouro e as amadas vidas?

<sup>414</sup> “Adeus Santa Cidade” – disse chorando a miserável gente fugitiva –, Jerusalém bela e forte, quando cingiu teus brancos muros verde oliva; já te vimos pacífica triunfando, segura humilde, vencedora altiva, e já por nossas culpas derrubada envolve de sangue à persiana espada.

É a partir do quarto livro que Alfonso e Ricardo se tornam protagonistas do poema épico. Lembremos da fala de Mártir Rizo, que criticou veementemente a estrutura da obra por apresentar Alfonso, Felipe e Ricardo em pé de igualdade como protagonistas. Para o crítico, assim como a *Odisseia* apresentava Ulisses como seu herói central, a *Eneida*, o pio Enéias como o centro da narrativa, Lope havia errado ao não destacar ou Ricardo I, ou Alfonso, como figura central da narrativa. Nota-se, no entanto, que Lope buscou enfatizar a figura de Alfonso VIII, mas por dois motivos não teve êxito nessa tentativa: 1. Para falar sobre a conquista de Jerusalém, seria leviano não destacar a imponente presença de Ricardo I, rei da Inglaterra; 2. Alfonso VIII nem sequer participou da Cruzada. A inserção desta personagem tem o intuito de destacar o reino espanhol, como Camões havia feito com *Os Lusíadas*. Dessa forma, colocá-lo como principal partícipe também faria com que os eruditos espanhóis criticassem de forma ainda mais veementemente o poema épico definitivo de Lope.

Ainda no início do livro quatro, Lope alça Alfonso VIII ao papel de um Ulisses espanhol, que se vê obrigado a deixar Leonor de Plantagenet – sua Penélope – para começar sua odisseia rumo a Jerusalém:

Con esto apresurando la partida,  
Alfonso de Leonor prendada el alma  
vio que del aire la esperanza asida  
de la nave de amor las velas calma,  
pero ofreciendo su persona y vida  
a la conquista de esta insigne palma,  
Ricardo estima su famosa espada,  
y no pesa a Leonor, que amaba amada.

Ésta le ofrece al español, volviendo  
de la guerra y conquista, por esposa  
con que en amor, y en nueva sangre ardiendo  
una sigue marcial y otra amorosa;  
la fama por Castilla discurriendo  
convida a la jornada religiosa,  
y enciende en fe y honor con vivo rayo,  
desde el Tajo a los montes de Pelayo.<sup>415</sup>

---

<sup>415</sup> Com isto apressando a partida, Alfonso de Leonor seduzida a alma viu que do ar a esperança agarrada da nave de amor as velas calma, mas oferecendo sua pessoa e

(*ibidem*, livro 4, vv. 392-408)

Lope tenta fazer com que haja um idílio amoroso entre Alfonso e Leonor, como fizera com Angélica e Medoro, em *La hermosura de Angélica*. A crítica lopeana sempre elogiou a construção das histórias de amor na obra de Lope. Como vimos destacando, o autor, que teve uma vida amorosa bastante conhecida e, em certa medida, conturbada, tinha uma certa predileção pela temática amorosa, ao ponto de produzir uma épica amorosa e de escrever cenas que em muitos momentos resvalam em um certo erotismo.

Enquanto Alfonso segue ao encontro de Ricardo I para reconquistarem Jerusalém e Leonor espera por seu esposo com fé, amor e honra, como destacado na estrofe acima, no livro cinco é Jerusalém que é novamente alçada ao papel de uma personagem. É interessante como o *aedo* sempre dialoga com a cidade, ora para a ver chorar e pedir paciência, ora pedir que esse *locus* se prostre a Deus para voltar a ser santa, aliando-se, dessa forma, aos guerreiros cristãos:

¡Alta ciudad de Dios!, ¡ciudad gloriosa!,  
de quien tan altas cosas fueron dichas,  
por tantos sacramentos milagrosa,  
¿cómo, o por qué tuvieron fin tus dichas?  
Confusa estás, Jerusalén hermosa,  
¡póstrate a Dios, y dile en tus desdichas:  
“Contra una seca rama, Señor mío,  
mostráis vuestro divino poderío?”.<sup>416</sup>  
(*ibidem*, livro 5, vv. 1233-1240)

---

vida à conquista desta insigne palma, Ricardo estima sua famosa espada, e não pesa a Leonor, que amava amada. Esta oferece ao espanhol, voltando da guerra e conquista, por esposa com que em amor, e em novo sangue ardendo uma segue marcial e outra amorosa; a fama por Castela percorrendo convida à jornada religiosa, e acende em fé e honra com vivo raio, desde o Tejo aos montes de Pelayo.

<sup>416</sup> Alta cidade de Deus!, cidade gloriosa!, de quem tão altas coisas foram ditas, por tantos sacramentos milagrosa, como, ou por que tiveram fim tuas bem-aventuranças? Confusa estás, Jerusalém bela, prostra-te a Deus, e dize-lhe em tuas desventuras: Contra uma seca rama, Senhor meu, mostrais vosso divino poderio?

É no Livro seis que Lope de Vega desenvolve mais plenamente o plano de produzir uma épica que cantasse o orgulho nacional, como destacamos anteriormente na fala de Rafael Lapesa (2001). Sem dúvida esse capítulo, que louva Alfonso – apresentado como o Castelhana – agradou o rei Felipe III, apresentado como descendente deste rei tão castiço. Vejamos no trecho abaixo como todos temem Alfonso VIII, adjectivado o Divino e que é apresentado aqui em um patamar semelhante ao de Ricardo I. Lope aclara nessa estrofe que mudará os rumos da história factual em sua narrativa:

“Mira” – decía su gallardo hermano –,  
cuando del alemán estén seguros  
que no sólo el francés y el anglicano  
vienen a la conquista de estos muros,  
pero el divino Alfonso castellano,  
que donde besan los cristales puros  
del Tajo, los que cercan a Toledo,  
al africano puso freno y miedo.<sup>417</sup>  
(VEGA, 1609, livro 6, 65-72)

Justificando o desejo de escrever um poema que cantasse as glórias do povo espanhol, Lope não somente valoriza a figura do rei Alfonso, como mostra que se o rei era tão divino e heroico, era por ter a origem espanhola. Aqui o povo espanhol é apresentado como uma gente feroz, que nada teme e tudo conquista:

Es una fiera gente la de España,  
que cuando a pechos una empresa toma,  
los tiembla el mar, la muerte los extraña;  
diga Numancia qué le cuesta a Roma;  
ni se le da marchando en la campaña  
(aunque vaya desnuda y hierbas coma)  
de la fiera canícula, ni teme  
que el Capricornio frígido queme.  
[...]  
Teme a español, que todas las naciones  
hablan de sí, y al español prefieren;

---

<sup>417</sup> “Veja” – dizia seu galhardo irmão –, quando do alemão estejam seguros que não só o francês e o anglicano vem à conquista destes muros, mas o divino Alfonso castelhana, que onde beijam os cristais puros do Tejo, os que cercam a Toledo, ao africano pôs freio e medo.

español tiene en obras las razones,  
 todos grandezas de español refieren;  
 español vence en todas ocasiones,  
 todos del español defensa quieren,  
 el español no envidia, y de mil modos  
 es envidiado el español de todos.<sup>418</sup>  
 (*ibidem*, livro 6, 81-88, 657-664)

Para destacar o orgulho nacional nessa sexta parte da *Jerusalén conquistada*, Lope retoma a figura de Don Pelayo em vários momentos, seguindo a postura de López Pinciano, como vimos na primeira parte desta tese. Lope apresenta o rei Alfonso VIII como descendente direto do Pelayo. Tal alinhamento é importante porque Lope procura mostrar como essas duas figuras travaram batalhas contra invasões muçulmanas em diferentes momentos da história:

Pregunta por Alfonso de Castilla,  
 último descendiente de Pelayo,  
 que desde sus montañas a la orilla  
 del Tajo fue del moro español rayo;  
 verás cómo en suspensa maravilla  
 teñido el rostro de mortal desmayo,  
 el África le mira, y de horror llena  
 en la silla de Orán a Cartagena.

Discurre la ciudad un torpe miedo  
 que en el invicto rey de Inglaterra  
 viene otro Balduino, otro Gofredo,  
 conquistador de la sagrada tierra;  
 dicen que viene Alfonso de Toledo  
 y que a morir en la sagrada guerra  
 lo mejor de Castilla le acompaña,  
 enseñada a vencer moros de España.<sup>419</sup>

---

<sup>418</sup> É uma fera gente a da Espanha, que quando a peitos uma empreitada toma, os treme o mar, a morte os estranha; diga Numancia que custa a Roma; nem se lhe dá marchando na missão (embora vá nua e ervas coma) da fera canícula, nem teme que o Capricórnio frígido queime. [...] Teme a espanhol, que todas as nações falam de si, e ao espanhol preferem; espanhol tem em obras as razões, todos grandezas de espanhóis referem; espanhol vence em todas ocasiões, todos do espanhol defesa querem, o espanhol não inveja, e de mil modos é invejado o espanhol de todos.

<sup>419</sup> Pergunta por Alfonso de Castela, último descendente do Pelayo que desde suas montanhas à margem do Tejo foi do mouro espanhol raio; verás como em suspensa maravilha tingido o rosto de mortal desmaio, a África lhe observa, e de horror cheia na cadeira de Orán a Cartagena. Discorre a cidade um inútil medo que no invicto rei da Inglaterra vem outro Balduino, outro Gofredo, conquistador da sagrada terra; dizem que



(*ibidem*, livro 6; 9, 113-120; 625-632)

Ainda no livro seis, o Saladino descobre que Alfonso de Castilla, herdeiro do Pelayo, vai em busca da Jerusalém. O persa se amedronta e passa a temer o combate, prevendo que poderá ter problemas com aquilo que ele chama de “soberba castelhana” banhada no Tejo:

Airado le responde Saladino:  
Después de muerta el águila alemana,  
el león de España será humilde sino  
al sol fogoso de mi luz persiana,  
pero saber su origen determino,  
y ver si la soberbia castellana,  
que se baña en el Tajo, osará tanto  
que se mire al cristal del Jordán santo.<sup>420</sup>  
(*ibidem*, livro 6, 121-128)

A partir do livro sete, Alfonso já está com o Ricardo I, e começa a peregrinação pela Cruzada rumo a Jerusalém. Nesse momento, a rota tomada pelos dois segue pela Sicília e vai desembocar no Chipre, onde posteriormente serão parados. No fragmento abaixo, vemos a reunião de Ricardo com Alfonso ainda na Espanha para tratar as estratégias de combate:

Ya se trataba en la tartesia España,  
que Alfonso con el rey de Inglaterra  
por donde el claro Támesis la baña  
formaban grueso ejército de guerra;  
tan santa empresa, tan gloriosa hazaña,  
por cuanto en sus dos límites encierra,  
así movió la gente, que infinita  
sigue su Rey y su piedad imita.<sup>421</sup>

---

vem Alfonso de Toledo e que a morrer na sagrada guerra o melhor de Castela lhe acompanha, ensinada a vencer mouros da Espanha.

<sup>420</sup> Irado lhe responde Saladino: Depois de morta a águia alemã, o leão da Espanha será humilde se posto ao sol fogoso de minha luz persiana, mas saber sua origem determino, e ver se a soberba castelhana, que se banha no Tejo, ousará tanto que se veja ao cristal do Jordão santo.

<sup>421</sup> Já se tratava na Espanha tartessa, que Alfonso com o rei da Inglaterra por onde o claro Tâmesis a banha formavam grosso exército de guerra; tão santa empreitada, tão

(*ibidem*, livro 7, vv. 25-32)

Já no oitavo livro a amizade entre Ricardo e Alfonso é descrita. Lope busca a partir deste momento intensificar a relação entre os dois reis para enaltecer a participação de Alfonso. Na próxima estrofe, vemos como os heróis são postos sob o mesmo patamar, através de uma relação de concordância e afinidade:

Yo soy Alfonso, no está Alfonso ausente;  
 quien le ofende a Ricardo contradice,  
 que yo entiendo que en él me halléis presente  
 cuando mayor victoria le autorice;  
 Alfonso, que la voz atentamente  
 escucha de Ricardo, a voces dice:  
 “¡Viva Ricardo!”, y respondió Ricardo:  
 “¡Alfonso viva, el español gallardo!”  
 [...]
 Pasó la voz que viene el rey de España,  
 y la triste ciudad al inglés pide,  
 que pues su amado Alfonso le acompaña  
 use piedad y del rigor se olvide;  
 Ricardo trueca en blanda paz la saña;  
 enfrena la codicia, el saco impide,  
 castiga los rebeldes y perdona  
 los que obedecen su real persona.<sup>422</sup>  
 (*ibidem*, livro 8, vv. 873-880, 953-960)

Como Pátroclo e Aquiles, a cumplicidade entre Alfonso e Ricardo aumenta ao longo da narrativa, ao ponto de Alfonso afirmar que tem a alma inglesa, em uma forma de homenagear e se aproximar do guerreiro inglês.

---

gloriosa façanha, por quanto em seus dois limites enclausura, assim moveu a gente, que infinita sege seu Rei e sua piedade imita.

<sup>422</sup> Eu sou Alfonso, não está Alfonso ausente; quem ofende a Ricardo contradiz, que eu entendo que nele me encontrais presente quando maior vitória lhe autorize; Alfonso, que a voz atentamente escuta de Ricardo, a vozes diz: “Viva Ricardo!”, e respondeu Ricardo: “Alfonso viva, o espanhol galhardo!” [...] Passou a voz que vem o rei da Espanha, e a triste cidade ao inglês pede, que pois seu amado Alfonso lhe acompanha, que use piedade e do rigor se esqueça; Ricardo troca em branda paz a cura; freia a cobiça, o saqueio impede, castiga os rebeldes e perdoa os que obedecem sua real pessoa.

Finalizando o oitavo livro, o *aedo* ainda afirma que estamos lendo a história de dois grandes mártires, que foram em busca da Jerusalém para os cristãos:

No soy inglés, mas ¡ay!, que de su mano  
lo firma el alma, el tiempo lo confiesa,  
porque aunque tengo el cuerpo castellano,  
bien sabe amor que tengo el alma inglesa;  
no se corona este león en vano,  
de este castillo es rey, la roja empresa  
al Asia se levantó mi pensamiento,  
que aquí llegué por voluntad del viento.  
[...]  
Partid en santa paz, mártires bellos,  
que a la Jerusalén más presto fuisteis  
del Cordero que abrió los Siete Sellos,  
y las estolas candidas teñisteis;  
mira, Jerusalén, sus tiernos cuellos  
como otra vez, y di con voces tristes:  
“Hijos de Benjamín, ¿qué fruto espera  
Quien sobre Betacar alzó bandera?”.<sup>423</sup>  
(*ibidem*, livro 8, vv. 249-256, 1329-1336)

A partir do nono livro, o destaque para o Ricardo se intensifica. O rei inglês começa a ser apresentado como piedoso, numa clara analogia ao pio Eneias, de Virgílio. Nesse primeiro momento, Alfonso também é apresentado com a mesma característica de seu aliado, no entanto, veremos como a *piedade* do monarca inglês será mais bem desenvolvida:

Tú lo verás llorando – le decía  
el piadoso español que le acompaña –,  
“que el celo de tu fe podrá algún día,  
Ricardo, merecer tan alta hazaña”;  
“¡oh!, Alfonso” – con los brazos respondía  
el pío inglés –, “en el valor de España  
después del Cielo confianza llevo

---

<sup>423</sup> Não sou inglês, mas aí”, que de sua mão assina a alma, o tempo o confessa, porque embora tenha o corpo castelhano, bem sabe amor que tenho a alma inglesa; não se coroa este leão em vão, deste castelo é rei, a rubra empreitada à Ásia se levantou meu pensamento, que aqui cheguei por vontade do vento. [...] Parti em santa paz, mártires bellos, que à Jerusalém mais rapidamente fostes do Cordeiro que abriu os sete selos, e as estolas candidas tingistes; veja, Jerusalém, seus tenros pescoços como outra vez, e diz com vozes tristes: “Filhos de Benjamin, que frutos espera quem sobre Baltacar alçou bandeira?”

que ha de ver Josafat Godofre nuevo”.<sup>424</sup>  
(*ibidem*, livro 9, vv. 49-56)

Essa adjetivação através de *pio*, ou piedoso, volta a marcar Ricardo nos livros décimo sétimo e vigésimo, em um primeiro momento para destacar a postura digna do grande herói, como também para o contrapor ao cruel Saladino e, finalmente, como um *leitmotiv* da personagem, que o motivara para recuperar Jerusalém para os cristãos:

El piadoso Ricardo enternecido  
hacer quisiera en ellos cruel matanza,  
pero fue de Filipe resistido  
culpando en sí descuido, en él tardanza;  
niega Dalimanzor que fue fingido,  
jura que Gravelina por venganza  
de los comidos niños de Branzardo  
quiere engañar al príncipe Ricardo.  
[...]  
Viendo ya descubierto el Saladino  
el capitán piadoso, el inglés fuerte  
su católico ejército previno  
a buscar la victoria por la muerte;  
la gente que de fuera al campo vino  
disciplina, ejercita, enseña, advierte,  
y entre el duque francés y el rey de España  
la divide y discurre la campaña.  
[...]  
Yo salí de mi patria, Inglaterra,  
sobrino amado, de piedad movido,  
para que fuese en esta santa guerra  
su mármol celestial restituido;  
grandes trabajos en la mar y tierra  
con pecho varonil he padecido,  
si a Dios no han sido aceptos, yo no quiero  
justificarme, la sentencia espero.<sup>425</sup>

<sup>424</sup> Tu o verás chorando – lhe dizia o piedoso espanhol que lhe acompanha –, “que o zelo de tua fé poderá algum dia, Ricardo, merecer tão alta façanha”; “oh!, Alfonso” – com os braços respondia ao pio inglês –, “no valor da Espanha depois do céu confiança levo que há de ver Josafá Godofredo novo”

<sup>425</sup> O piedoso Ricardo enternecido fazer queria neles cruel matança, mas foi de Felipe resistido culpando em si descuido, nele tardança; nega Dalimanzor que foi fingido, jura que Gravelina por vingança das comidas crianças de Branzardo quer enganar o príncipe Ricardo. [...] Vendo já descoberto o Saladino o capitão piedoso, o inglês forte seu católico exército preveniu a buscar a vitória pela morte; a gente que de fora ao campo veio disciplina, exercita, ensina, adverte, e entre o duque francês e o rei da Espanha a divide e discorre a campana. [...] Eu saí de minha pátria, Inglaterra, sobrinho

(*ibidem*, livro 12; 17; 20, 849-856; 737-744; 673-680)

Além da imponente figura de Ricardo, Lope não deixa, contudo, de adjetivar no livro doze os outros heróis que se reúnem para partir rumo a Jerusalém, com o termo Aquiles. Primeiramente, os monarcas se reúnem no Nilo e destaca-se a amizade – que contradiz a história – entre Filipe II e Ricardo I. Em seguida, referindo-se à guerra de Troia, os heróis cristãos são alcunhados através de uma referência ao herói grego, praticamente imbatível. Já Saladino e os persas que tomaram a cidade santa, são postos como Heitor, o guerreiro troiano que sucumbiu a Aquiles. Lope faz com que o leitor de seu longo poema épico anime-se para conferir ao final da narrativa o mesmo desfecho da *Ilíada*:

Abrázanse el francés y el anglicano  
y Filipo, Ricardo y el de España,  
César y Pirro y Alejandro Mano,  
a quien espera más heroica hazaña;  
comen en una mesa, que el romano  
en la alta Menfis que el Canopo baña  
no vio mayor grandeza, o pudo hacerlas  
Cleopatra amando y deshaciendo perlas.

Sale de la Ciudad Santa y procura,  
como creciente impetuosa y recia,  
desalojar el campo, que a la dura  
porfía está más pertinaz que Grecia;  
Saladino sus muros asegura  
y, muerto Federico, menosprecia  
a Alfonso, a Guido, a Garcerán, a Enrico,  
a Filipo, Ricardo y a Almerico.

mas los famosos reyes, los Aquiles  
de aquella santa empresa, no temiendo  
los Héctores del Asia varoniles  
que están a Tolemaida defendiendo,  
sus muros flacos, sus defensas viles  
juzgaban, asaltando y resistiendo,  
la nieve al Capricornio, al tegireo

---

amado, de piedade movido, para que fosse nesta santa guerra seu mármore celestial restituído; grandes trabalhos no mar e terra com peito varonil padeci, se a Deus não foram aceitos, eu não quero justificar-me, a sentença espero.

rayo el ardor en el León nemeo.<sup>426</sup>  
*(ibidem, livro 9; 12; 473-480; 161-176)*

No livro nove aparece de forma mais contundente a figura de Garcerán Manrique, cavaleiro espanhol que também aparece em algumas tragédias do século XVII. No imaginário espanhol, Garcerán é visto como aquele que defende de forma contundente a monarquia absoluta e que foi, pois, um importante aliado de Alfonso VIII. Veremos mais adiante como essa personagem ganhará destaque ao propor casamento a Ismenia, outra personagem fundamental na narrativa. Aqui, destaca-se a invocação de Virgílio e Homero, para então Lope, presumidamente e colocando-se no mesmo patamar dos autores greco-romanos, afirmar que assim como eles, louvara um grande herói: Garcerán Manrique:

Así llegó Virgilio al mayor grado  
 de la musa latina sonora,  
 de la gloria de Homero provocado  
 a envidia noble, emulación honrosa;  
 Alejandro de Aquiles incitado  
 pasó la raya a su opinión gloriosa:  
 tal pesa al gran Borbón que se publique  
 la alta virtud de Garcerán Manrique.<sup>427</sup>  
*(ibidem, livro 9, vv. 585-592)*

---

<sup>426</sup> Abrançam-se o francês e o anglicano e Felipe, Ricardo e o da Espanha, César e Pirro e Alexandre Magno, a quem espera mais heroica façanha; comem em uma mesa, que o romano na alta Menfis que o Canopo banha não viu maior grandeza, ou pôde as fazer Cleópatra amando e desfazendo pérolas. Sai da Cidade Santa e procura, como crescente impetuosa e forte, desalojar o campo, que a dura insistência está mais pertinaz que a Grécia; Saladino seus muros assegura e, morto Frederico, menospreza a Alfonso, a Guido, a Garcerán, a Enrico, a Felipe, Ricardo e a Almerico. Mas os famosos reis, os Aquiles daquela santa iniciativa, não temendo os Heitores da Ásia varonis que estão a Toleimada defendendo, seus muros esqualidos, suas defesas vis julgavam, assaltando e resistindo, a neve ao Capricórnio, ao tegireo raio o ardor no Leão de Neméia

<sup>427</sup> Assim chegou Virgílio ao maior grau da musa latina sonora, da glória de Homero provocado a inveja nobre, emulação honrosa; Alexandre de Aquiles incitado passou dos limites a sua opinião gloriosa: tal pesa ao grande Borbón que se publique a alta virtude de Garcerán Manrique.

Depois de Garcerán Manrique, é a vez de Don Juan de Aguilar merecer destaque na obra. Lope o apresenta como um mártir cristão que, ao perder a vida, tem como herdeiro de suas armas de batalha o grande Alfonso VIII. Vejamos como primeiramente o *aedo* narra a morte de Don Juan de forma comovente, depois destaca como Alfonso VIII toma posse como herdeiro legítimo de suas armas para, finalmente, Alfonso ser apresentado como um novo Don Juan:

Cayó, y poniendo en la turbada boca  
la cruz sangrienta de la heroica espada,  
dijo: “¡Jesús!”, y con el alma invoca  
el dulce nombre de su Madre amada,  
porque dejó respiración tan poca  
la flecha por el cuello atravesada,  
que entre el alma y los labios los decía  
la voz “¡Jesús!” y el corazón “¡María!”  
[...]  
Las armas son de un español; no es justo  
que se den a francés, ni conveniente,  
antes a toda ley parece injusto  
que se den al extraño y no al pariente:  
las armas del robusto al más robusto,  
las armas del valiente al más valiente,  
lo que es de un español de español sea,  
lo que es de César, César lo posea.  
[...]  
¿De qué sirve que deis armas de un hombre,  
Como fue el de Aguilar, tan estimadas,  
a quien al turco menos que él asombre,  
y pueda dar las mismas cuchilladas?;  
a quien es de su patria fuerza y nombre  
serán las armas justamente dadas:  
yo merezco la espada, que yo solo  
soy igual a don Juan de polo a polo.<sup>428</sup>

---

<sup>428</sup> Caiu, e pondo na turvada boca a cruz sangrenta da heroica espada, disse: “Jesus!”, e com a alma invoca o doce nome de sua Mãe amada, porque deixou respiração tão pouca a flecha pelo pescoço atravessada, que entre a alma e os lábios lhes dizia a voz: “Jesus!” e o coração “Maria!” [...] As armas são de um espanhol; não é justo que se deem a francês, nem convincente, antes a toda lei parece injusto que se deem ao estranho e não ao parente: as armas do robusto ao mais robusto, as armas do valente ao mais valente, o que é de um espanhol de espanhol seja, o que é de César, César o tenha. [...] De que serve que deis armas de um homem, como foi de Aguilar, tão estimadas, a quem ao turco a menos que ele assombre, e possa dar os mesmos golpes; a quem é de sua pátria força e nome serão as armas justamente dadas: eu mereço a espada, que eu só sou igual a dom Juan de polo a polo.

(*ibidem*, livro 9; 10; vv. 1177-1184; 689-696, 713-720)

O livro décimo primeiro é de extrema importância para a narrativa e, ao mesmo tempo, o que nos parece mais bem escrito por Lope. Como salientamos anteriormente, a personagem Ismenia ganharia destaque mais adiante e é nesse livro que Lope desenvolve sua história. Ismenia é uma mulher espanhola, princesa de Limenia, de personalidade forte – diferentes da protagonista da tragédia de Sófocles – que se apaixona pelo rei Alfonso e resolve segui-lo na busca pela reconquista da Terra Santa. No entanto, havia um problema crucial: apenas homens poderiam partir para lutar contra o Império Otomano de Saladino. Dessa forma, Ismenia se vê obrigada a se disfarçar de homem – com o nome de seu irmão – para poder ser aceita no exército espanhol.<sup>429</sup> No trecho a seguir, vemos como a personagem hesita em declarar-se para o rei espanhol. No entanto, a situação já lhe parece insustentável:

Pues si yo me declaro, y lisamente  
le digo a Alfonso que no soy mi hermano,  
sino la misma yo, de mi accidente  
puede ser que remedio pida en vano;  
Amor siempre se queja blandamente;  
un rostro humilde, y una tierna mano  
son objeto de amor, que no la furia,  
la guerra, la venganza ni la injuria.

¿Cómo me ha de querer quien hoy me ha visto  
teñida en sangre despejar un muro  
de turca gente, y que el furor resisto  
con varonil furor, áspero y duro?,  
si en vez de seda y oro, acero visto,  
y tal ferocidad mostrar procuro,  
aunque diga que soy mi propio nombre,  
Alfonso no querrá mujer tan hombre.<sup>430</sup>

<sup>429</sup> Um paralelo com *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, não seria exagerado. Na obra do escritor mineiro, Diadorim também se transveste de homem e segue os homens pelo sertão, ainda que na epopeia rosiana a motivação esteja pautada em um desejo de vingança, diferentemente do desejo amoroso de Ismenia.

<sup>430</sup> Pois se eu me declaro, e com lisura digo a Alfonso que não sou seu irmão, mas eu mesma, de meu acidente pode ser que solução peça em vão; Amor sempre se queixa brandamente; um rosto humilde, e uma tenra mão são objeto de amor, que não a fúria, a guerra, a vingança nem a injúria. Como me há de querer quem hoje me viu tingida de sangue desocupar um muro de turca gente, e que o furor resisto com varonil furor,



(*ibidem*, livro 11, vv. 473-488)

Ismenia ainda transvestida de homem começa a revelar seu amor. Entretanto, em um primeiro momento, Alfonso não percebe que a declaração é para ele, já que ainda pensa que Ismenia é na verdade seu irmão, o príncipe de Limenia:

Lleno de sospechosos pensamientos  
Alfonso escucha a Ismenia, imaginando  
que es hombre y que con tiernos pensamientos  
en materia de amor suspira hablando;  
Garcerán con los ojos más atentos  
que los tuvo en el cerco peleando,  
también escucha, y escondido advierte  
que dice (¡caso extraño!) de esta suerte.<sup>431</sup>  
(*ibidem*, livro 11, vv. 625-632)

Finalmente, quando Ismenia se revela e pede que o rei deixe Leonor, Alfonso se mostra fiel à sua esposa e a rechaça veementemente, a mesma postura que Ulisses havia mantido em relação a Calipso, mostrando-se fiel a Penélope:

Pesole al Rey que Ismenia mujer fuese;  
holgose Garcerán, porque tenía  
envidia de que un hombre hacer pudiese  
competencia a su heroica valentía;  
entristeciose el Rey de que tuviese,  
ya que fuese mujer, tal osadía  
que se atreviese a entrar por casamiento  
donde tuvo Leonor eterno asiento.  
[...]  
Y fuera de esta por quien traigo agora  
la roja cruz, palabra tengo dada  
al inglés de casarme con Leonora,  
Leonora al parangón del alma amada;

áspero e duro?, em vez de seda e ouro, aço visto, e tal ferocidade mostrar procuro, embora diga que sou meu próprio nome, Alfonso não querera mulher tão homem.

<sup>431</sup> Repleto de suspeitosos pensamentos Alfonso escuta Ismênia, imaginando que é homem e que com tenros pensamentos em matéria de amor suspira falando; Garcerán com os olhos mais atentos que teve no cerco lutando, também escuta, e escondido adverte que diz (caso estranho!) desta sorte.

por ésta de la noche hasta el aurora  
 suspiro ausente, y suspirar me agrada,  
 que piensa el corazón que son suspiros  
 de la conquista de Leonor los tiros.<sup>432</sup>  
 (*ibidem*, livro 11, vv. 849-856, 897-904)

No entanto, mais que apresentar Ismenia como uma mulher que queria de todas as formas conquistar o rei Alfonso, Elizabeth Davis (1992) destaca que Lope constrói a personagem como uma ruptura da ideia de mulher frágil e submissa. O que faz com Garcerán Manrique se alivie ao saber que o valente guerreiro, cuja força pareceria ser ainda maior que a sua, era na verdade uma mulher:

Son las lecturas sobre héroes femeninos las que impulsan a Ismenia a dedicarse a las artes marciales: sus modelos son Pentasilea (amazona legendaria de estirpe post-homérica), Camila (Reina de los Volscos), y Semíramis (viuda del rey Ninus, la cual subyugó numerosos territorios asiáticos y reconstruyó la ciudad de Babilonia). Lope, que compara explícitamente a su personaje con Hipólita, reina de las Amazonas, también la nombra "princesa de Limisol," invocando así el nombre de una tierra en el Orlando furioso donde las mujeres son feroces guerreras y los hombres se quedan en casa hilando (Canto 19). Garcerán Manrique, el máximo héroe español, ha escuchado secretamente esta confesión de amor. Su primera reacción de alivio demuestra que Ismenia es un rival demasiado competitivo para él en el campo de batalla. Manrique, al saber la identidad genérica de la princesa, se enamora de ella, a pesar de que ésta se obstina en su amor por Alfonso.<sup>433</sup> (DAVIS, 1992, p. 67)

<sup>432</sup> Pesou ao Rei o fato de que Ismênia mulher fosse; descuidou-se Garcerán, porque tinha inveja de que um homem fazer pudesse rivalidade a sua heroica valentia; entristeceu-se o Rei de que tivesse, já que era mulher, tal ousadia que se atrevesse a entrar por casamento onde teve Leonor eterno assento. [...] E fora desta por quem trago agora a vermelha cruz, palavra tenho dada ao inglês de casar-me com Leonora, Leonora em comparação da alma amada; por esta da noite até a aurora suspiro ausente, e suspirar me agrada, que pensa o coração que são suspiros da conquista de Leonor os tiros.

<sup>433</sup> São as leituras sobre heróis femininos as que impulsionam Ismênia a se dedicar às artes marciais: seus modelos são Pentasilea (amazona legendária de estirpe pós-homérica), Camila (rainha dos volscos), e Semíramis (viúva do rei Ninus, a qual subjugou numerosos territórios asiáticos e reconstruiu a cidade da Babilônia). Lope, que compara explicitamente seu personagem com Hipólita, rainha das Amazonas, também a nomeia "princesa de Limisol", invocando assim o nome de uma terra no Orlando furioso onde as mulheres são ferozes guerreiras e os homens ficam em casa pensando (canto 19). Garcerán Manrique, o máximo herói espanhol, escutou secretamente esta

Mas o sentimento de alívio de Garcerán Manrique, destacado por Elizabeth Davis, dá lugar à admiração e, em seguida, ao idílio amoroso. Nota-se que Garcerán Manrique havia recalcado seu sentimento em relação a Ismenia, e pede que a heroína o acompanhe, já que como forte guerreiro, é digno de seu amor:

Y para que negar lo que te digo  
no puedas, dulce Ismenia, yo fui el hombre  
que entre los verdes árboles te sigo,  
cuando dijiste al Rey tu amor, tu nombre;  
tres años ha que como el sol testigo,  
sin que la noche de mi error me asombre,  
mil bárbaros vencí, pero no puedo  
vencer mi amor, aunque he vencido el miedo.<sup>434</sup>  
(VEGA, 1609, livro 13, vv. 617-624)

Se o destino de Ismenia é ao lado de Garcerán Manrique, a princesa, contudo, sofre por Alfonso não lhe corresponder. Garcerán ao perceber que tampouco é correspondido por Ismenia é tomado pelo sentimento de ciúme. Lope desenvolve de maneira bastante convincente esse triângulo amoroso no poema épico, mostrando mais uma vez seu talento para as histórias de amor, como destacamos ao tratar de *La hermosura de Angélica*:

Las bodas mira Ismenia pensativa  
en el desdén de Alfonso el castellano,  
cuando la persa de su amor cautiva  
(¡qué atrevimiento!) asió su blanca mano:  
“Reina soy” – dijo –, “y cuya sangre altiva  
no ha sido indigna del valor cristiano;  
sí y como Isabela estoy contigo,

---

confissão de amor. Sua primeira reação de alívio demonstra que Ismênia é uma rival demasiadamente competitiva para ele no campo de batalha. Manrique, ao saber a identidade genérica da princesa, se apaixona por ela, apesar de que esta esteja obcecada em seu amor por Alfonso.

<sup>434</sup> E para que negar o que te digo não possas, doce Ismênia, eu fui o homem que entre as verdes árvores te sigo, quando disseste ao Rei teu amor, teu nome; três anos se foram como o sol é testemunho, sem que a noite de meu erro me assombre, mil bárbaros venci, mas não posso vencer meu amor, embora tenha vencido o medo.

mi pena alabo, mi prisión bendigo".

[...]

Celoso Garcerán de Alfonso piensa  
que la cautiva los conciertos trata;  
crece el furor la imaginada ofensa  
que la camisa de Hércules retrata;  
sale el desdén de Alfonso a la defensa  
y, aunque los celos por entonces mata,  
son gusanos de seda a su despecho,  
que otra vez viven al calor del pecho.<sup>435</sup>  
(*ibidem*, livro 14, vv. 1121-1128, 1145-1152)

A partir do livro quinze, com a entrada do exército cristão em Jerusalém, a situação começa a se mostrar ainda mais complicada, principalmente com o ferimento de Alfonso. Nota-se que Lope aponta para a flecha que fere Alfonso para destacar a postura ainda apaixonada de Ismenia, que fora flechada pelo amor, mas que é mais uma vez ignorada:

A las voces que dan por la campaña  
que Alfonso de una flecha viene herido,  
y que al león de la invencible España  
pasó el cruzado arnés hierro atrevido,  
despierta Garcerán ardiendo en saña,  
que un íntimo dolor vuelve el sentido;  
parte la flecha amor, que tenga ordena  
el hierro Alfonso y Garcerán la pena.

Sale furioso de la tienda y llega  
donde Ismenia quitársela quería;  
él huye airado y ella humilde ruega,  
que entre olvido y amor no hay cortesía,  
mas viendo que en tropel confusa y ciega  
tanta gente de España le seguía,  
sacándosela, dijo: "Si aprovecha  
dejadme de seguir, tomad la flecha"<sup>436</sup>

<sup>435</sup> O casamento observa Ismênia pensativa no desdém de Alfonso o castelhano, quando a persa de seu amor cativa (que atrevimento!) tomou sua branca mão: "Rainha sou" – disse –, "e cujo sangue altivo não foi indigno do valor cristão; se e como Isabela estou contigo, minha pena louvo, minha prisão bendigo". [...] Cuidadoso Garcerán de Alfonso pensa que a cativa os acordos trata; cresce o furor a imaginada ofensa que a camisa de Hércules retrata; sai o desdém de Alfonso à defesa e, embora os cuidados por aquele momento mata, são larvas de seda a seu despeito, que outra vez vivem ao calor do peito.

<sup>436</sup> Às vozes que dão pela campanha que Alfonso de uma flecha vem ferido, e que ao leão da invencível Espanha passou o cruzado arnés ferro atrevido, desperta Garcerán ardendo em sanha, que uma íntima dor volta ao sentido; parte a flecha amor, que tenha

(*ibidem*, livro 15, vv. 1-16)

Ainda no livro quinze, o Saladino consegue prender vários guerreiros espanhóis, como Osorio y Garcerán, e Alfonso e Ricardo percebem que a derrota é iminente. A partir deste momento começam as negociações entre os monarcas e o guerreiro persa, quem está em uma situação superior:

Mientras Jerusalén por plazas, calles  
y palácios laba fuerzas, manos,  
destreza, corazón, gallardos talles  
de aquellos valerosos castellanos,  
atravesando de Siquén los valles,  
de Betsaida y Sefor los verdes llanos,  
a Tiro va la fama, y fue notorio  
que quedan presos Garcerán y Osorio.

Triste se pone Alfonso, y aquel día  
hallaron las heridas peligrosas;  
Ricardo de esta pena le desvía  
con armas y promesas generosas;  
luego, a ofrecer al Saladino envía  
oro, plata, coral, perlas preciosas,  
pero él pide a Ricardo en trueco sólo  
sus hijos y el soldán Sirasudolo.<sup>437</sup>  
(*ibidem*, livro 15, vv. 697-712)

Após o sofrimento de Alfonso, narrado em várias páginas do décimo quinto livro, começa uma longa narração, que exacerba a riqueza espanhola, antes diminuída se comparada a do Saladino. Essa descrição também servia para agradar a nobreza espanhola, especialmente o Rei Felipe, ao destacar a fortuna do reino espanhol. Como destacamos anteriormente, Lope sempre se

---

ordena o ferro Alfonso e Garcerán a pena. Sai furioso da barraca e chega onde Ismênia tirá-la queria. ele foge exasperado e ela humilde roga, que entre esquecimento e amor não há cortesia, mas vendo que na desordem confusa e cega tanta gente da Espanha lhe seguia, tirando-a, disse: “Se aproveita deixai-me de seguir, tomai a flecha.”

<sup>437</sup> Enquanto Jerusalém por praças, ruas e palácios junta forças, mãos, destreza, coração, galhardas feições daqueles valorosos castelhanos, atravessando de Siquén os vales, de Betsaida e Sefor as verdes planícies, a Tiro vai a fama, e foi notório que ficam presos Garcerán e Osório. Triste fica Alfonso, e aquele dia encontraram as feridas perigosas; Ricardo desta pena se desvia com armas e promessas generosas; depois, a oferecer ao Saladino envia ouro, prata, coral, pérolas preciosas, mas ele pede a Ricardo em troca só seus filhos e o Soldán Sirasudolo.

mostrou um *escritor do império*, que almejava a glória não somente entre os eruditos, como também entre a Corte:

Garcipacheco, atento a la riqueza  
del Saladino, dijo: Allá en España  
hay otras cosas de mayor grandeza,  
si es la grandeza ser la joya extraña;  
puente tiene mi rey de tal belleza  
que encima de ella, a guisa de montaña,  
pacen y se sustentan como en prado  
cuarenta mil cabezas de ganado.

Sala tiene mi Rey donde sin daño  
viven y caben treinta mil personas,  
y un tinte al pie de un monte cuyo paño  
renta a la suya veinte mil coronas;  
tiene un monte de casas tan extraño  
que no le ven igual las cinco zonas,  
de un muro de agua alrededor cercado  
que deja de ser isla por un lado.<sup>438</sup>  
(*ibidem*, livro 15, vv. 1025-1040)

O livro quinze é encerrado mais uma vez com a personificação de Jerusalém, a quem o *aedo* lhe dedica algumas palavras e lhe pede que confie nos guerreiros cristãos que querem libertá-la. No entanto, Lope já destaca nesse trecho final que existe a possibilidade da derrota e que, se ela se confirmar, Jerusalém deve rogar a Deus por sua libertação:

Delante vienen cuatro compañías  
de españoles, franceses y alemanes,  
galas, plumas de Orán y argenterías  
transformadas en negros tafetanes;  
mira, Jerusalén, en qué confías,  
si se acaban así tus capitanes;  
llora, rásgate el pecho y no el vestido

---

<sup>438</sup> Garcipacheco, atento à riqueza do Saladino, disse, Lá na Espanha há outras coisas de maior grandeza, se é a grandeza ser a joia estranha; ponte tem meu rei de tal beleza que sobre ela, à guisa de montanha, pastam e se sustentam como em prado quarenta mil cabeças de gado. Sala tem meu Rei onde sem dano vivem e cabem trinta mil pessoas, e uma tinta ao pé de um monte cujo pano rende à sua vinte mil coroas; tem um monte de casas tão estranho que lhe vem igual as cinco zonas, de um muro de água ao redor cercado que deixa de ser ilha por um lado.

y dile a Dios: “Señor, piedad os pido”<sup>439</sup>  
(*ibidem*, livro 15, vv. 1329-1336)

No livro dezesseis o destaque é dado não a Alfonso, mas a Ricardo, numa aproximação de Lope com a História factual da Terceira Cruzada. Nessa parte, vemos como é Ricardo quem pode liderar a tentativa de reconquistar Jerusalém e como Alfonso é deslocado para um papel de coadjuvante, o que fez com que a crítica julgasse problemático o fato de Lope não seguir a orientação aristotélica de que a épica deve manter um herói. Alfonso nesse momento da narrativa se preocupa com Leonor, que o espera, e com Ismenia, deixando que a glória da guerra seja toda destinada a Ricardo:

En tanto que coronan los ingleses  
por rey de la ciudad santa a Ricardo,  
vistiendo galas y trazando arneses  
el fausto día el escuadrón gallardo,  
y en tanto que murmuran los franceses,  
el Saladino y el soldán Branzardo  
reciben al famoso Caribeyo  
con gozo militar, que no plebeyo.  
[...]  
Ricardo estaba coronado un día,  
todo el cristiano ejército le aclama,  
rey de Jerusalén y de Suria,  
y el plata y oro liberal derrama,  
cuando el rey español, a quien movía  
del casto amor la bien nacida llama,  
en presencia de Ismenia a Leonor pide,  
que a un grande amor ningún respeto impide.

Hoy es día – le dice, de mercedes,  
rey de Jerusalén e Inglaterra:  
si este bien a Castilla le concedes  
después del fin de la piadosa guerra,  
¿qué premio, que honra dar a Alfonso puedes  
para volver a su dichosa tierra  
coronado de gloria y alabanza  
que iguale al bien que con Leonor alcanza?<sup>440</sup>

<sup>439</sup> Diante vem quatro companhias de espanhóis, franceses e alemães, galas, plumas de Orán e argentarias transformadas em negros tafetás; vê, Jerusalém, em que confias; se se acabam assim teus capitães; chora, rasga-te o peito e não o vestido e dize a Deus: “Senhor, piedade vos peço”.

<sup>440</sup> Enquanto que coroam os ingleses como rei da cidade santa a Ricardo, vestindo galas e levando arneses no fausto dia o esquadrão galhardo, e enquanto que murmuram os

(*ibidem*, livro 16, vv. 737-744, 841-856)

Como destacamos acima, novamente o protagonista se inverte entre Ricardo e Alfonso. No livro dezessete, o rei Alfonso é apresentado como glorioso e o símbolo máximo do famoso sangue castelhano, além de novamente ser posto como descendente do grande Pelayo – que López Pinciano explorou em sua épica –. Os exageros típicos de toda a produção lopiana aqui se mostram ainda mais presentes, com a invocação a Homero, quem por razões do destino não pode cantar as glórias do insigne rei espanhol:

Gallardo el rey Alfonso, honor y gloria  
de la sangre famosa de Castilla,  
da materia a la fama, al tiempo historia,  
temor al Asia, al mundo maravilla;  
la envidia de su nombre y su memoria  
no quiere que su espléndida cuchilla  
haya cortado aquí, pero sin duda  
sobre Jerusalén se vio desnuda.  
[...]  
Divino sucesor del gran Pelayo,  
de Homero os falta el celebrado estilo  
y que para cantaros sin desmayo  
viviera nuevamente Jenofilo;  
yo, sombra al sol de vuestro vivo rayo,  
llevo hierro al Calibe y agua al Nilo;  
vos sois el mismo loor; Musas, decidle  
que es entrar en el mar arroyo humilde.<sup>441</sup>  
(*ibidem*, livro 17, vv. 1265-1272, 1281-1288)

franceses, o Saladino e o Soldán Branzardo recebem o famoso Caribeyo com honra militar, pois não é plebeu. [...] Ricardo estava coroadado um dia, todo o cristão exército o aclama, rei de Jerusalém e Suria, e a prata e ouro liberal derrama, quando o rei espanhol, a quem movia do casto amor a bem nascida chama, na presença de Ismênia a Leonor pede, que a um grande amor nenhum respeito impede. Hoje é dia – lhe diz, de graças, rei de Jerusalém e Inglaterra: se este bem a Castela lhe concedes depois do fim da piedosa guerra, que prêmio, que honra dar a Alfonso podes para voltar a sua abençoada terra coroadado de glória e louvor que iguale ao bem que com Leonor alcança.

<sup>441</sup> Galhardo o rei Alfonso, honra e glória do sangue famoso de Castela, da matéria à fama, ao tempo história, temor à Ásia, ao mundo maravilha; a inveja de seu nome e sua memória não quer que sua esplêndida espada tenha cortado aqui, mas sem dúvida sobre Jerusalém se viu nua. [...] Divino sucessor do grande Pelayo, de Homero vos falta o celebrado estilo e que para cantá-los sem desmaio viveria novamente Xenófilo; eu, sombra ao sol de vosso vivo raio, levo ferro ao Calibe e água ao Nilo; vós sois o mesmo louvor; Musas, dissei-lhe que é entrar no mar arroio humilde.



No décimo oitavo livro, Alfonso segue com o protagonismo do livro dezessete. Novamente, o monarca espanhol é apresentado como herói e herdeiro do Pelayo. Nota-se que com a derrota iminente, Lope foca nas características inatas de Alfonso para poder agradar seus leitores e, ao mesmo tempo, destacar que não havia o que pudesse ser feito para parar o Saladino:

¡Salve, famoso Alfonso castellano,  
gloria de los castillos y leones  
y todo junto ejército cristiano,  
invictos héroes, ínclitos varones!  
En este tiempo, el coro soberano  
sobre los capitanes y pendones  
iban cantando alegres: ¡Cristo viva!,  
y esparciendo laurel, palma y oliva.  
[...]  
Alfonso generoso, sangre altiva  
de Pelayo y de Sancho el Deseado<sup>442</sup>,  
[...]  
(*ibidem*, livro 18, vv. 281-288, 1281-1282)

O livro dezoito também é marcado pela trégua de cinco anos acordada entre os monarcas cristãos e o Saladino, que permanece com o domínio de Jerusalém. O *aedo* destaca a dor de Ricardo por não ter alcançado seu objetivo mas, ao mesmo tempo, mostra como era importante que Alfonso abandonasse o intento já que tinha de voltar para reparar o reino espanhol, já há muito sem a presença de seu monarca:

Conciértanse las treguas por cinco años  
y Ricardo se parte a Inglaterra,  
sin saber que le esperan muchos daños  
porque no libertó la Santa Tierra.  
Los edificios de la guerra extraña  
en el instante que cesó la guerra  
cayeron por la tierra y, derribados,

---

<sup>442</sup> Salve, famoso Alfonso castelhano, glória dos castelos e leões e todo junto exército cristão, invictos heróis, ínclitos varões! Neste tempo, o coro soberano sobre os capitães e estandartes iam cantando alegres: Cristo viva!, e derramando laurel, palma e oliva. [...] Alfonso generoso, sangue altivo do Pelayo e de Sancho o desejado.

de ellos hicieron casas los soldados.  
 [...] Vuelve, Alfonso ilustrísimo, a Castilla  
 siquiera por los años de estas treguas,  
 que los atreve a tu corona y silla  
 no el valor, la distancia de las leguas.<sup>443</sup>  
 [...] (*ibidem*, livro 18, vv. 761-768, 1249-1252)

No livro dezenove, Alfonso parte de Jerusalém com o sentimento de vergonha por não ter logrado libertar a Terra Santa. Vemos, pois, que Lope mudou a história oficial da Terceira Cruzada ao inserir a figura do monarca espanhol, mas não modificou a derrota que os cristãos sofreram do Saladino:

Ya estaba el claro Alfonso de partida,  
 ya las naves de España le esperaban  
 y ya en la capitana apercebida  
 las rojas banderolas tremolaban;  
 ya con llorosa y triste despedida  
 los soldados católicos dejaban,  
 con vergüenza de ver su cautiverio,  
 la gran Jerusalén y el santo imperio.<sup>444</sup>  
 (*ibidem*, livro 19, vv. 1-8)

Vemos, contudo, ao longo do livro dezenove uma nova história de amor que Lope insere na narrativa. Alfonso se apaixona, no caminho para a Espanha, por uma hebreia, mostrando que o discurso da fidelidade, ao negar Ismenia, era falso. Uma vez mais, Lope retoma a temática amorosa para justificar a traição do monarca para com Leonor, sua Penélope que fielmente o aguarda em solo espanhol. O *aedo* justifica a atitude do rei espanhol pela beleza de Raquel e pelo

---

<sup>443</sup> Acordam-se as tréguas por cinco anos e Ricardo parte à Inglaterra, sem saber que lhe esperam muitos danos porque não libertou a Santa Terra. Os edifícios da guerra estranha no instante que cessou a guerra caíram por terra e, derrubados, deles fizeram casas os soldados. [...] Volta, Alfonso ilustríssimo, a Castela sequer pelos anos destas tréguas, que os atreve a tua coroa e trono não o valor, a distância das tréguas.

<sup>444</sup> Já estava o claro Alfonso de partida, já as naves da Espanha lhe esperavam e já na capitania apercebida as vermelhas bandeirolas balançavam; já com chorosa e triste despedida os soldados católicos deixavam, com vergonha de ver seu cativo, a grande Jerusalém e o santo império.

fato de o verdadeiro amor não poder se alicerçar em pontes demasiadamente seguras, recatadas e sem qualquer risco:

Amor ha de ser miedo, amor recato,  
amor fruta cercada de altos muros,  
amor ha de tener algo de ingrato,  
no son bienes de amor si están seguros;  
fúndese amor cuando quisiere en trato  
como piensan amantes epicuros,  
que en no siendo amor Tántalo, no creo  
que tenga vivas fuerzas el deseo.

Amó a Leonor Alfonso algunos años;  
no fue Leonor de Alfonso aborrecida,  
pero mudose el gusto a los engaños  
de ajeno amor la voluntad rendida;  
produjo la ciudad para sus daños,  
pues el tenerla le costó la vida,  
la hermosura mayor en una hebrea  
que tuvo fama en cuanto el sol rodea.<sup>445</sup>  
(*ibidem*, livro 19, vv. 881-896)

Se Ulisses suportou as investidas de Calipso e se manteve fiel a Penélope, Alfonso se entrega ao amor de Raquel. Entretanto, ao saber da postura dos hebreus em relação a Jesus Cristo, o rei se mostra arrependido, ainda que esteja apaixonado pela bela hebreia:

Yace dormido en un letargo infame  
Alfonso en brazos de una hermosa hebrea,  
tan fuera de pensar que rey se llame  
que el moro opuesto su bajeza afea;  
siete años ha que permitís que ame  
a la bella Raquel, para que sea  
esclavo de esta gente el que debía  
ser Tito César de su sangre un día.

---

<sup>445</sup> Amor há de ser medo, amor recato, amor fruta cercada de altos muros, amor há de ter algo de ingrato, não são bens de amor se estão seguros; funda-se o amor quando quiser um acordo como pensam amantes hedonistas, que ao não ser amor Tántalo, não penso que tenha vivas forças o desejo. Amou Leonor Alfonso alguns anos; não foi Leonor de Alfonso aborrecida, mas mudou o gosto aos enganões de alheio amor a vontade rendida; produziu a cidade para seus danos, pois tê-la lhe custou a vida, a beleza maior em uma hebreia que teve fama enquanto o sol rodeia.

¿Qué Calipso, qué Circe, qué traiciones  
 tienen así nuestro engañado Ulises?;  
 bien honra sus castillos y leones,  
 inglesas rosas y francesas lises;  
 ¿habemos de tratar varias naciones  
 con otro capitán, nieto de Anquises,  
 por esta nueva Helena, o la montaña  
 ha de cifrar por otra Cava a España?

En Berito sabéis que un fiero hebreo  
 dio a la imagen de Cristo una lanzada,  
 de quien (que aún de dar más tiene deseo)  
 corrió segunda vez sangre sagrada;  
 sabiendo Alfonso este delito feo,  
 sobre la cruz de su famosa espada  
 juró vengar (en cuanto tiene España)  
 cuando volviese esta cobarde hazaña.<sup>446</sup>  
 (*ibidem*, livro 19, vv. 1017-1040)

Se um rei cristão não podia se apaixonar por uma hebreia, a única solução encontrada pelos guerreiros espanhóis é matar Raquel. Alfonso, em um primeiro momento, chora e promete vingança. Contudo, logo a culpa e a honra fazem com que o rei perceba que essa era a melhor solução, antes que seu reino fosse maculado com a notícia de que um monarca cristão estava envolvido com uma hebreia:

¡Oh!, fieros – dijo – a quien piedad no mueve  
 de una mujer, y descubriendo el pecho  
 apuntaron al blanco de su nieve,  
 mas no le erraron, que era corto el trecho,  
 de cuya esfera en un instante llueve  
 sangriento aljófaro de coral deshecho  
 que el vestido y alfombras del estrado  
 dejó caliente púrpura bañado.

---

<sup>446</sup> Jaz dormido em uma letargia infame Alfonso em braços de uma bela hebreia, tão fora de pensar que rei se chame que o mouro oposto sua baixeza afeia; sete anos há de permitir que ame a bela Raquel, para que seja escravo desta gente o que devia de ser Tito César de seu sangue um dia. Que Calipso, que Circe, que traições tem assim nosso enganado Ulisses?; bem honra seus castelos e leões, inglesas rosas e franceses lírios; haveremos de tratar várias nações com outro capitão, neto de Anquises, por esta nova Helena, ou a montanha há de cifrar por outra Cava a Espanha? Em Berito sabeis que um feroz hebreu deu à imagem de Cristo uma lançada, de quem (que ainda de dar mais tem desejo) correu segunda vez sangue sagrado; sabendo Alfonso este delito feio, sobre a cruz de sua famosa espada jurou vingar (enquanto tem a Espanha) quando voltasse esta covarde façanha.

[...]

Llega la nueva a Alfonso lastimosa  
de la muerta Raquel: llora, suspira,  
intenta la venganza rigurosa,  
mas luego el celo de su gente mira;  
pide venganza de Raquel hermosa  
el agraviado amor bañado en ira,  
mas el honor le culpa y reprehende  
y lo que el uno hiela, el otro enciende.<sup>447</sup>  
(*ibidem*, livro 19, vv. 1129-1136, 1145-1152)

O último livro, já sem grandes acontecimentos, mostra a morte de Saladino, não por mãos cristãs como os leitores desejavam. No entanto, com a morte do anti-herói persa, Lope faz com que a Jerusalém seja de alguma maneira libertada. Como destacamos anteriormente, a figura do Saladino como um mito era enorme em toda a Europa. Isso fica claro na forma como sua morte é narrada de forma heroica e mistificada, com Saladino tentando resistir até o último momento:

Tiró la muerte al Saladino y luego  
sonó la flecha en todo el mar lloroso;  
volvió del baño sin hallar sosiego,  
o fuese cierto caso o fabuloso;  
ya las venas enciende mortal fuego,  
ya se esparce el veneno riguroso,  
ya todo el aparato en que consiste  
el corrompido humor las venas viste.

El persa quiso hacelle resistencia  
con el dolor de las pasadas glorias,  
mas conociendo la mortal sentencia  
rindió a sus pies sus triunfos y victorias;  
a sus hijos, que ya su eterna ausencia  
lloraban refiriendo las historias  
de sus principios, dijo de esta suerte  
vivo feroz, filósofo en la muerte:

---

<sup>447</sup> Oh, ferozes! – disse – a quem piedade não move de uma mulher, e descobrindo o peito apontaram ao branco de sua neve, mas não lhe erraram, pois era curto o trecho, de cuja esfera em um instante chove sangrento aljôfar de coral desfeito que o vestido e tapete do estrado deixou quente púrpura banhado. [...] Chega a nova a Alfonso lastimosa da morte Raquel: chora, suspira, tenta a vingança rigorosa, mas logo o zelo de sua gente vislumbra; pede vingança de Raquel bela o agravado amor banhado em ira, mas a honra lhe culpa e repreende e o que um gela, o outro acende.

Nací, queridos hijos, morir debo;  
 Viví, fui espanto al mundo, ya no soy nada;  
 triunfé de cuando en Asia mira Febo,  
 y ya me oprime aquella planta helada;  
 enriquecí más que pensáis, que llevo  
 al límite fatal de mi jornada  
 de todas las riquezas del Oriente  
 este fúnebre lienzo solamente.<sup>448</sup>  
 (*ibidem*, livro 20, vv. 1145-1168)

Ao final, após a morte de Saladino, Lope retoma Jorge Manrique, poeta espanhol do Século XV, quando este diz que nossas vidas são rios que desembocam no mar e que todos chegamos iguais ao destino final, tanto os ricos como os pobres:

[...]  
 No puede resistir naturaleza  
 a la deuda mortal, pagué la mía;  
 no era, agora soy y en un momento  
 no será nada, y si algo, polvo y viento.  
 [...]  
 Soli Deo Honor et Gloria.<sup>449</sup>  
 (*ibidem*, livro 20, vv. 1181-1184, 1297)

Vemos com esse pensamento o alinhamento de Lope com o pensamento cristão de que não há razão para acumular riquezas ou querer ascender socialmente, já que perante ao Deus cristão teremos o mesmo destino e que somente a ele devemos honra e glória.

---

<sup>448</sup> Lançou-se a morte o Saladino e logo soou a flecha em todo o mar choroso; voltou do banho sem encontrar sossego, o fosse certo caso ou fabuloso; já as veias acende mortal fogo, já se espalha o veneno rigoroso, já todo o aparato em que consiste o corrompido humor as veias veste. O persa quis fazer-lhe resistência com a dor das passadas glórias, mas conhecendo a mortal sentença rendeu a seus pés seus triunfos e vitórias; a seus filhos, que já em sua eterna ausência choravam referindo as histórias de seus princípios, disse desta sorte vivo feroz, filósofo na morte: Nasci, queridos filhos, morrer devo; Vivi, fui espanto ao mundo, já não sou nada; triunfei de quantos na Ásia vê Febo, e já me oprime aquela planta gelada; enriqueci mais que pensais, que levo ao limite fatal de minha jornada de todas as riquezas do Oriente esta fúnebre tela somente.

<sup>449</sup> Não pode resistir natureza à dívida moral, paguei a minha; não era, agora sou e em um momento não será nada, e se algo, pó e vento. A Deus honra e glória.

### 5.6 *Corona trágica* (1627)

Esse alinhamento latente de Lope com o pensamento cristão fez com que o autor publicasse, vinte e cinco anos depois da publicação de *Jerusalén conquistada*, a *Corona trágica* (1627). A obra conseguiu uma enorme acolhida por parte dos católicos e pertence à última década da carreira de Lope, que mantinha seu projeto de grandes aproximações às esferas mais poderosas tanto da Coroa espanhola, com as Áustrias, como com a Igreja católica. Isso fez com que o autor se aproximasse do papa Urbano VIII e projetasse a escrita de uma épica em louvor a Maria da Escócia, monarca que reinou no século XVI e que se transformou em uma mártir por sua postura em defesa da fé católica, em uma época de reforma protestante. O *Fénix* não deixa nas entrelinhas a aproximação que busca ter com o sumo pontífice. Longe disso, Lope a homenageia já no início da narrativa com a dedicatória: “A nuestro santísimo padre Urbano VIII, pontífice máximo”.<sup>450</sup>

Curioso constatar como Lope não escolhe uma personagem espanhola nesse momento para narrar sua vida de forma épica, como fizera no final do século XVI com o *Isidro*. O autor escolhe uma personagem britânica como eixo da narrativa, o que faz com que a obra se aproxime de *La dragontea*, embora neste poema a figura de Francis Drake fosse antagônica. O ponto de partida e base do texto de Lope foi a biografia de Maria da Escócia escrita em latim por George Conn: *Vita Mariae Stuartae Reginae Dorotheae Galliae, Anglicae et Hiberniae Haeredis. Scriptore Georgio Conaeco Scoto. Ad Urbanum VIII*. Lope e Conn se conheceram em Madri e a tragédia que se configurou toda a vida da monarca da Escócia o impressionou. Lope então resolveu escrever uma epopeia bastante fidedigna ao texto de Conn, chegando ao ponto de pedir desculpas, ao final, se sua narrativa não estivesse de acordo com a história factual e com a Igreja: “Si

---

<sup>450</sup> A nosso santíssimo padre Urbano VIII, pontífice máximo.

quid dictum adversus fidem (quod absit), tamquam non dictum, et omnia sub correctione Santa Romana Ecclesiae.”<sup>451</sup>

Antonio Carreño-Rodríguez destaca que a estratégia de Lope é bastante clara:

El plan de Lope es obvio. Versifica la historia de Conn añadiendo adornos propios del poema épico: sueños, visiones retrospectivas, exaltación religiosa, intrigas, traiciones y rivalidades que conllevan calumnias, acusaciones falsas, envidias, conjuras, celos, engaños. Las referencias autobiográficas endurecen el texto y, veladamente, el deseo de protección y mecenazgo.<sup>452</sup> (CARREÑO-RODRÍGUEZ, 2014, p. 22)

Lope imita o texto de Conn sem grandes pudores, já que a troca de gêneros, do relato autobiográfico para a épica culta, por si só já não o colocaria em uma posição temerária. Outrossim, levando em conta a *Poética* de Aristóteles, Lope tinha consciência de que a poesia estava acima do relato histórico e que seu processo criativo deixaria a história de Mary Stuart ainda mais fascinante e interessante para o público católico:

Y aunque con el ilustrísimo y reverendísimo señor, el cardenal don Francisco Barberino, legado *a latere* de su Santidad, vino a esta Corte y fui su familiar amigo, nunca por su modestia, y lo que es más cierto por mi ignorancia, me dio parte de sus estudios, ni desta historia vino después de su partida a mis manos por las del doctísimo padre Ugo Sempilio, de la Compañía de Jesús. Léle con tanto gusto de su elegancia y erudición, y asimismo de la verdadera narración de esta tragedia, que me dispuse a escribirla en verso, en partes refiriéndole y en partes adornándole con lo que permiten los

---

<sup>451</sup> Se o que foi dito é contrário à fé, tanto o omitido quanto o dito, está submetido à correção pela Santa Igreja Romana.

<sup>452</sup> O plano de Lope é óbvio. Versifica a história de Conn acrescentando enfeites próprios do poema épico: sonhos, visões retrospectivas, exaltação religiosa, intrigas, traições e rivalidades que acarretam em calúnias, acusações falsas, invejas, conjurações, ciúmes, enganos. As referências autobiográficas endurecem o texto e, veladamente, o desejo de proteção e mecenato.



preceptos de la poesía en verdadera historia de nuestros tiempos.<sup>453</sup> (VEGA, 1627, textos preliminares)

Lope percebe, ao mesmo tempo, que fazer referência a um escritor tão bem visto pelo papa também era uma ótima estratégia. Isto posto, os versos finais da *Corona trágica* sintetizam o processo criativo e “imitativo” do autor:

Vos, soberano Príncipe, si oído  
alguna línea habéis en vuestra gloria,  
no coronista, imitador he sido  
de quien tan elegante os dio su historia.  
De vuestros verdes años he querido  
traer el epitafio a la memoria  
que hicistes a María; por ventura  
con tales versos vivirá segura.<sup>454</sup>  
(*ibidem*, livro 5, vv. 1217-1224)

Ressaltando seu compromisso com a verdade, Lope já ao final da narrativa deixa de lado a inspiração e referência a musas para se colocar como escritor, como um leitor da história de Mary Stuart que busca não só uma história verossímil, mas uma real aproximação com a história factual:

Agora ya que las estrellas pisas,  
alma dichosa, y con los pies dorados,  
claveles, azucenas, manutisas  
con el Cordero en los celestes prados,  
y vueltas en eternas dulces risas  
las perlas de tus ojos lastimados,  
de un español que tu martirio escribe

---

<sup>453</sup> E embora com o ilustríssimo e reverendíssimo senhor, o cardeal dom Francisco Barberino, legado *a latere* de sua Santidade, veio a esta Corte e foi seu familiar amigo, nunca por sua modéstia, e o que é mais certo por minha ignorância, me deu parte de seus estudos, nem desta história veio depois de sua partida a minhas mãos pelas do doutíssimo padre Ugo Sempilio, da Companhia de Jesus. O li com tanto prazer de sua elegância e erudição, e ao mesmo tempo da verdadeira narração desta tragédia, a qual me dispus a escrever em verso, em partes referindo-me a ele e em partes enfeitando-o com o que permitem as regras da poesia em verdadeira história de nossos tempos.

<sup>454</sup> Vós, soberano Príncipe, se ouvido alguma linha haveis em vossa glória, não cronista, imitador fui de quem tão elegante vos deu sua história. De vossos verdes anos quis trazer o epitáfio à memória que fizestes a Maria; por ventura com tais versos viverá segura.

esta *Corona trágica* recibe.<sup>455</sup>  
(*ibidem*, livro 5, vv. 1169-1176)

Fica claro como Mary Stuart representa o ideal católico também presente na Espanha. A Escócia representa o reino espanhol no poema épico e todo seu alinhamento com o catolicismo contra uma Inglaterra símbolo da reforma protestante, com a fundação da Igreja Anglicana por Henrique VIII e que tinha Francis Drake como seu grande herói. Frank Pierce novamente não vê um poema épico de Lope de forma positiva, o que veremos depois só aconteceria com *La gatomaquia*, em 1634. Para o hispanista, no afã de agradar o santo padre de Roma, Lope acabou por escrever um texto excessivamente bíblico e de pouca qualidade estética: “Un poema de plan sencillo, con muchas incrustaciones de motivos bíblicos, aunque (como en *La Dragontea* y la *Jerusalén*) de lenguaje excesivamente recargado de adornos y de fatigosa lectura.”<sup>456</sup> (PIERCE, 1961, p. 302). Vale ressaltar, no entanto, que são poucas as considerações críticas sobre a *Corona trágica*, de Lope, o que demonstra que esse é o poema épico do *Fénix* menos estudado, ao ponto de a obra não ter recebido ainda nenhum estudo representativo além de um estudo introdutório à edição da Cátedra de 2014.

Ao analisar o *Isidro*, afirmamos que a *Corona trágica* formaria ao lado daquela obra e da *Jerusalén Conquistada* o conjunto de épicas religiosas do autor, uma escolha temática que se pautava também em López Pinciano, que via como matéria adequada para a poesia épica a história sagrada e religiosa. A fascinação de Lope por essa temática é profundamente relevante, vide a publicação de suas *Rimas sacras*, de 1615, em um período intermédio entre o *Isidro* e a *Corona trágica*. Para Carreño-Rodríguez (2014), Lope demonstra nesses trabalhos, e também em *La dragontea* e *Jerusalén Conquistada*, como

---

<sup>455</sup> Agora já que as estrelas pisas, alma abençoada, e com os pés dourados, cravos, açucenas, cravinas, com o Cordeiro nos celestes prados, e transformadas em eternas doces risadas as pérolas de teus olhos magoados, de um espanhol que teu martírio escreve esta *Corona trágica* recebe.

<sup>456</sup> Um poema de plano simples, com muitas incrustações de propósitos bíblicos, embora (Como em *La Dragontea* e a *Jerusalén*) de linguagem excessivamente carregado de enfeites e de fatigante leitura.

tem consciência de que política e religião estão totalmente atrelados e como a Espanha se configurou como uma espécie de fortaleza do Catolicismo em oposição a diversas nações que se alinhavam ao Protestantismo, com o singular exemplo inglês:

Política y religión iban mano a mano. La intolerancia hacia el otro, basada en arraigadas y viejas disputas, que se disparan a partir del Concilio de Trento, es aquiescente con la España del siglo XVI. Lope recoge un sentimiento de época, y refleja en la *Corona trágica* la rígida ortodoxia vigente en cuanto al protestantismo y a la reina que lo encabeza.<sup>457</sup> (CARREÑO-RODRÍGUEZ, 2014, p. 27)

A estrutura de *Corona trágica* é bastante uniforme: são cinco atos que narram a biografia trágica de Maria da Escócia em oitavas reais, métrica já utilizada pelo autor e a mais clássica entre as épicas dos séculos XVI e XVII. A heroína central é Mary Stuart, denominada María Estuarda no poema, protagonista elevada ao papel de santa, assim como o autor havia feito com a figura de São Isidro. *Corona trágica* é o poema épico mais breve e menos pretencioso do autor e pertence ao ciclo que Antonio Carreño-Rodríguez denomina ciclo *de senectute*, em detrimento de outros poemas épicos do autor – *Las fiestas de Denia*, *La hermosura de Angélica*, *Isidro* e *Jerusalén conquistada* – que pertence ao ciclo *de iuventute* do autor.

Na próxima seção, deter-nos-emos na relação entre política e religião que perpassa a *Corona trágica* e as estratégias usadas por Lope para desenvolver sua narrativa.

---

<sup>457</sup> Política e religião iam mão a mão. A intolerância para com o outro, baseada em arraigadas e velhas disputas, que se disparam a partir do Concílio de Trento, é aquiescente com a Espanha do século XVI. Lope capta um sentimento de época, e reflete na *Corona trágica* a rígida ortodoxia vigente em relação ao protestantismo e à rainha que o encabeça.

### 5.6.1 Poder e religião em *Corona trágica*

Lope começa o livro I de sua *Corona trágica* invocando as musas, que segundo o *aedo* sempre lhe foram favoráveis, tendo em conta a carreira prolífica do *Fénix* e seu desejo de autoelogio. O autor, com essa invocação, tenta se aproximar das convenções típicas do gênero épico, embora depois a aproximação com o catolicismo seja ainda mais relevante que outras convenções de uma típica epopeia:

Musas, que siempre favorables fuiste  
al verde abril de mis floridos años,  
y tantos versos y conceptos distes  
cuanto amor me dio dulces engaños;  
hoy que me habéis de dar números tristes  
iguales a mis blancos desengaños,  
no os parezca delito que presuma,  
nevado cisne, dilatar la pluma.<sup>458</sup>  
(VEGA, 1627, livro 1, vv. 1-8)

Como destacamos na seção anterior, o plano central de Lope era louvar o Catolicismo para poder agradar o Papa e, ao mesmo tempo, o Rei Felipe IV. O autor o faz sempre alinhando Catolicismo e a figura de María Estuarda, apresentada no início do poema como “invencible mujer, mujer y fuerte [...] católico diamante”<sup>459</sup> (*ibidem*, livro 1, vv. 20, 25). Ainda no livro I, ao narrar os primeiros anos da monarca, Lope mais uma vez destaca sua enorme fé católica:

Allí la fe divina me enseñaron,  
allí mis años con la fe crecieron;  
de la lengua latina me dotaron,  
de la española los principios dieron;  
no por eso las guerras se acabaron,  
que con mayor rigor me persiguieron,

---

<sup>458</sup> Musas, que sempre favoráveis fostes ao verde abril de meus floridos anos, e tantos versos e conceitos destes quanto amor meu deu doces enganos; hoje que me haveis de dar números tristes iguais a meus brancos desenganos, não vos pareça delito que presuma, nevado cisne, dilatar a pluma.

<sup>459</sup> Invencível mulher, mulher e forte [...] católico diamante.

pues si por el favor francés no fuera,  
el mar, cautiva yo, volcán ardiera.<sup>460</sup>  
(*ibidem*, livro 1, vv. 497-504)

No livro IV, mais do que uma aliada do Catolicismo, María Estuarda afirma que não respeita a hierarquia que querem lhe impor, com a rainha Isabel como sua soberana. Para a monarca, só o papa estava em uma posição superior à sua:

Yo soy reina y soy libre; sólo tengo  
por juez al Pontífice de Roma,  
a cuyos pies como a cabeza vengo.  
¡Ay de quien nombre tan supremo toma!  
De esta verdad, señores, os prevengo,  
ésta confieso en mi materno idioma;  
no os conozco jueces de esta causa,  
ni menos superior a quien la causa.  
[...]  
Por años diecisiete pretendieron  
católicos algunos libertarme;  
si en otros lustros y medio no pudieron,  
¿cómo podrán a Inglaterra darme?  
Si príncipes estraños propusieron  
con armas aún no vistas ayudarme,  
plumas los honren, siglos los estimen,  
que a mí, ¿por dónde me acusáis?<sup>461</sup>  
(*ibidem*, livro 4, vv. 329-336, 377-384)

*Corona trágica* não é talvez a obra de Lope onde o Catolicismo está mais latente, no entanto é o poema épico que mais critica a Reforma Protestante de maneira explícita. Além da rainha Isabel e de Henrique VIII, da Inglaterra – um dos símbolos da Igreja Anglicana – o autor foca em Martinho Lutero,

---

<sup>460</sup> Lá a fé divina me ensinaram, lá meus anos com fé cresceram; da língua latina me dotaram, da espanhola os princípios deram; não por isso as guerras se acabaram, que com maior rigor me perseguiram, pois se pelo favor francês não fosse, o mar, cativa eu, vulcão ardesse.

<sup>461</sup> Eu sou rainha e sou livre; só tenho por juiz ao Pontífice de Roma, a cujos pés como a cabeça venho. Ai de quem nome supremo toma! Desta verdade, senhores, vos previno, esta confesso em meu materno idioma; não vos conheço juízes desta causa, nem menos superior a quem a causa. [...] Por anos dezessete pretenderam católicos alguns libertar-me; se em outros quinquênios e meio não puderam, como poderão a Inglaterra dar-me? Se príncipes estranhos propuseram com armas ainda não vistas ajudar-me, plumas os honrem, séculos os estimem, que a mim, por onde me acusais?

transformado em uma personagem perversa e corruptora por seus ideais protestantes e em João Calvino, colocado como o pai desse pensamento:

Enrique Octavo, rey de Inglaterra,  
 inficionado ya de la herejía  
 con que Lutero destruyó la tierra  
 que el Oceano baña, el Alpe enfría;  
 esclavo de su gusto (¡oh cuánto yerra  
 quien de sus locos apetitos fía!),  
 materia ha dado al mundo y a la Fama,  
 que ya “Nerón británico” le llama.  
 [...]
 Entonces Isabel, de Ana Bolena  
 y Enrique fruto adúltero nacida,  
 para investirse la corona ajena  
 a perseguir la Iglesia se convida;  
 nunca la selva Calidonia llena  
 de más fieras se vio, ni más vestida  
 de monstros, que en su imperio atroz y fiero  
 sembró Calvino y cultivó Lutero.<sup>462</sup>  
 (*ibidem*, livro 1, vv. 297-304, 617-624)

A rainha Isabel funciona como um contraponto protestante imoral a Maria da Escócia, símbolo de um Catolicismo ferrenho e, até mesmo, irracional, dogmático. A rainha inglesa acaba por ganhar um status não apenas antagônico, como Francis Drake obteve na *La dragontea*, mas de oponente total a fé e ao cristianismo, como o Saladino da *Jerusalén conquistada*. Essa bipartição entre protagonista e antagonista faz com que a recomendação de que a epopeia tivesse apenas um herói, algo que Lope ignorou em vários de seus poemas e que lhe rendeu diversas críticas por parte de seus coetâneos principalmente à *Jerusalén conquistada*, fosse respeitada na *Corona trágica*, como fica claro no livro II, quando María Estuarda fala de sua opositora Isabel, vista como uma arrogante opositora da fé católica:

---

<sup>462</sup> Henrique Oitavo, rei da Inglaterra, infectado já da heresia com que Lutero destruiu a terra que o Oceano banha, o Alpe esfria; escravo de seu gosto (Oh quanto erra quem em seus loucos apetites confia!), matéria deu ao mundo e à Fam, que já “Nerón britânico” o chama. [...] Então Isabel, de Ana Bolena e Henrique fruto adúltero nascida, para cobrir-se com a coroa alheia a perseguir a Igreja se convida; nunca a selva Caledônia cheia de mais feras se viu, nem mais vestida de monstros, que em seu império atroz e feroz semeou Calvino e cultivou Lutero.

Contra enemigos de la fe de Cristo  
 y la Iglesia católica romana  
 tomen las armas, que si no yo he visto  
 tu injusto fin en su arrogancia vana;  
 presume, pues, que si en Escocia asisto.  
 es por ver si reduzco su tirana  
 violencia a nuestra fe, que de otra suerte  
 yo los dejara aunque perdiera el verte.<sup>463</sup>  
 (*ibidem*, livro 2, vv. 169-176)

Na construção desse imaginário católico, a bíblia possui um papel importante. Há diversas referências ao livro cristão que servem, como verificamos anteriormente no *Isidro*, para aproximar a personagem protagonista – no caso María Estuarda – de figuras sacrossantas do ideário católico:

Rut, Ana, Abigaíl, Abela y Sara,  
 Judit, Ester, Susana y la valiente  
 Macabea, por siete veces clara,  
 otros tantos laureles en la frente;  
 por otras partes la pintura rara  
 en fábulas se muestra diligente,  
 no sin valor, que tiene la poesía  
 útil, dulce y moral mitología.  
 [...]  
 Moisés venció a Amalec, al filisteo  
 Samuel con la oración, el santo Elías  
 abrió las nubes y cumplió el deseo  
 de acrecentar sus años Ezequías;  
 Ana fecunda fue rico trofeo  
 del fiero capitán, y armas impías  
 cantó Judit, y del temor seguro  
 vio su cabeza de Bertulia el muro.<sup>464</sup>

---

<sup>463</sup> Contra inimigos da fé de Cristo e a Igreja católica romana tomem as armas, que se não eu vi teu injusto fim em sua arrogância vã; presume, pois, que na Escócia participo. É por ver se reduzco sua tirana violência a nossa fé, que de outra sorte eu os deixasse embora perdesse de ver-te.

<sup>464</sup> Ruth, Ana, Abigail, Abela e Sara, Judite, Ester, Susana e a valente Macabea, por sete vezes clara, outros tantos lauréis na frente; por outras partes na pintura rara em fábulas se mostra diligente, não sem valor, que tem a poesia útil, doce e moral mitologia. [...] Moisés venceu a Amaleque, ao filisteu Samuel com a oração, o santo Elias abriu as nuvens e cumpriu o desejo de acrescentar seus anos Ezequias; Ana fecunda foi rico

(*ibidem*, livro 2; 4, vv. 641-648; 9-16)

A Bíblia ainda aparece como o livro por cujas leis María Estuarda se baseava. Isabel, ao matar a monarca da Escócia, acabou por violar aquilo que Antonio Carreño-Rodríguez (2014) denomina lei da “majestade humana”, por condenar a morte uma rainha, cuja jurisdição não lhe pertencia. A María Estuarda só lhe restaria tomar a Bíblia e levantá-la contra a patriarca da Igreja anglicana:

Y tomando una Biblia sacrosanta  
 en que siempre estudiaba, puso en ella  
 las manos y juró que la levanta  
 el rudo vulgo cuanto piensa della,  
 y que a Isabel, con ser su crueldad tanta  
 que en tal estado vino a estar por ella,  
 en su vida ofendió, ni de este intento  
 pudo tener primero movimiento.<sup>465</sup>  
 (*ibidem*, livro 5, vv. 369-376)

Desde os primeiros livros do poema épico, o objetivo de Lope é fazer com que ao final da narrativa o leitor tenha consciência de que leu a história de uma mártir, de uma mulher que morreu por defender a fé católica e que tinha a Bíblia – como fica claro no trecho acima – como a única base de sua conduta. A leitura do poema épico passa a impressão de que María Estuarda – por haver sofrido mais que Isidro – transformou-se em uma figura ainda mais santificada, muito em conta por servir como um contraponto colossal à Reforma Protestante:

A Dios venero, y ruego que paciencia  
 me dé para sufrir mentiras tantas,  
 verdadera constancia y confianza  
 para morir en sus verdades santas,  
 por las cuales sujeto mi obediencia

---

troféu do feroz capitão, e armas ímpias cantou Judite, e do temor seguro viu sua cabeça de Bertúlia o muro.

<sup>465</sup> E tomando uma Bíblia sacrossanta em que sempre estudava, pôs nela as mãos e jurou que a levanta o rude vulgo quanto pensa dela, e que a Isabel, ao ser sua crueldade tanta que em tal estado veio a estar por ela, em sua vida ofendeu, nem desta tentativa pode ter primeiro movimento.



a la infamia, a la muerte, al hierro, a cuantas  
invenciones halló la idolatría  
que la Iglesia de Cristo perseguía.

[...]

La Reina: “Si es católico, – replica –  
véngame a ver; si no, dejad engaños,  
que bien mi firme aspecto os significa  
del ánimo inmortal los desengaños.  
Con esto os ruego, si piedad no implica  
la humana condición de los estraños  
a quien ha de morir, pues que ya muero,  
que a verme permitáis entre Rugero”.<sup>466</sup>  
(*ibidem*, livro 4; 5, vv. 417-424; 401-408)

A leitura da Bíblia, assim como de outros textos hoje considerados sagrados, como os *Exercícios espirituais* (1548), de Inácio de Loyola, influenciaram toda a obra de Lope de Vega, como destaca Gorga López (2008, p. 44) e foram fundamentais para a escrita de diversas de suas obras, como as *Rimas Sacras* (1615), o *Romancero espiritual* (1619) e, principalmente, a comédia *La creación del mundo y primer culpa del hombre* – publicada provavelmente entre 1631 e 1635 –, mas também de sua poesia épica, como vimos destacando. Lope ao mesmo tempo demonstra conhecer a obra de grandes teóricos tanto dos primeiros anos do cristianismo, como da Escolástica:

Falsos, señora, son vuestros profetas  
sus vicios claros, sus engaños vistos,  
sus argumentos ciencias imperfetas,  
sus nuevos Evangelios ateístos;  
con públicas blasfemias, con secretas  
lascivias quieren estos pseudocrístos  
saber más que Jerónimo divino,  
Tomás, Gregorio, Ambrosio y Agustino.<sup>467</sup>

---

<sup>466</sup> A Deus venero, e rogo que paciência me dê para sofrer mentiras tantas, verdadeira constância e confiança para morrer em suas verdades santas, pelas quais sujeito minha obediência à infâmia, à morte, ao ferro, a quantas invenções encontrou idolatria que a Igreja de Cristo perseguia. [...] A Rainha: “Se é católico, – replica – venha me ver; se não, deixai enganos, que bem meu firme aspecto vos significa do Ânimo imortal os desenganos. Com isto vos rogo, se piedade não implica a humana condição dos estranhos a quem há de morrer, pois que já morro, que a ver-me permitais entre Rugero”.

<sup>467</sup> Falsos, senhora, são vossos profetas seus vícios claros, seus enganos vistos, seus argumentos ciências imperfeitas, seus novos Evangelhos ateísticos; com públicas

(*ibidem*, livro 4, vv. 769-776)

Ainda na primeira metade da narrativa, Lope cita a *Jerusalén conquistada*, além de ser seu grande projeto épico, o poema pertence à linha mais religiosa do autor. Nos prólogos e dedicatórias de suas obras, Lope tinha o costume de comentar sobre suas obras já publicadas, como na dedicatória da comédia *La buena guardia*, dirigida a Juan de Arguijo, em 1621:

A sombra de su valor tuvo vida mi Angélica, resucitó mi *Dragontea* y se leyeron mis *Rimas*, y si vuestra merced por modestia, no me hubiera mandado que no pasara adelante con esta resolución tan justa, mi *Jerusalén* tuviera el mismo dueño.<sup>468</sup>  
(VEGA, 1621 *apud* CARREÑO-RODRÍGUEZ, 2014, p. 129)

Canté a *Jerusalén*, y canto ahora  
una divina luz de la triunfante  
al siempre augusto Archipastor, que adora  
cuanto mira la nave militante  
desde las puertas de su infante Aurora  
hasta el Ocaso de su fe constante,  
reina sin dicha, aunque si más tuviera  
más desdichada que dichosa fiera.<sup>469</sup>  
(VEGA, 1627, livro 1, vv. 17-24)

Uma constante na obra de Lope é seu didatismo. Acostumado a um público mais vulgar, leitor de suas comédias, o autor não costumava deixar informações nas entrelinhas. O título do poema épico, por exemplo, é explicado e citado em várias estrofes, demonstrando como a vida de María Estuarda estava predestinada à tragédia:

---

blasfêmias, com secretas lascivas querem estes pseudo-cristos saber mais que Jerônimo divino, Tomás, Gregório, Ambrósio e Agostinho.

<sup>468</sup> A sombra de seu valor teve vida minha Angélica, ressuscitou minha *Dragontea* e se leram minhas *Rimas*, e se vossa mercê por modéstia, não me houvesse mandado que não passasse adiante com esta resolução tão justa, minha *Jerusalén* teria o mesmo dono.

<sup>469</sup> Cantei a *Jerusalén* e canto agora uma divina luz da triunfante ao sempre augusto pastor, que adora quanto observa a nave militante desde as portas de seu infante Aurora até o Ocaso de sua fé constante, rainha sem felicidade, embora se mais tivesse mais infeliz que abençoada seria.

Mis damas, que fieles me han servido  
y mi dura prisión acompañaron,  
algunas veces su piadoso oído  
a mi *Corona trágica* prestaron.  
No les pido atención, lágrimas pido,  
pues mis trabajos como yo pasaron;  
a ti, Rodolfo, sí, que niño fuiste  
donde no saben mi tragedia triste.  
[...]  
Único solo sacerdote había  
católico, y de aqueste confiada  
las honras hizo el mismo infeliz día,  
de sólo su dolor acompañada.  
Ya tu *corona trágica*, María,  
va disponiendo la inmortal sagrada;  
pero no temas, aunque más te fíes,  
que te faltan esmaltes de rubíes.<sup>470</sup>  
(*ibidem*, livro 2, vv. 89-96, 761-768)

Embora abundem as referências religiosas, mais uma vez Lope não deixa de fazer referência à mitologia greco-latina. Fica claro como nos Séculos de Ouro, fazer referência a essa cultura pré-cristã não era considerado um contrassenso. Longe disso, as referências serviam para mostrar erudição, numa clara herança do Renascimento, e ao mesmo tempo para fazer com que o texto estivesse conforme às convenções do gênero épico. Vejamos em alguns dos trechos abaixo como essas referências pré/pós cristãs inclusive se misturam:

Francisco, en tanto que el inglés se precia  
de bravo Aquiles, gente a Escocia envía,  
y el Papa al Patriarca de Venecia  
a que defienda la inocencia mía.  
“¡Oh!, gente – dice –, que el laurel desprecia  
de que preciarse vuestra fe solía,  
¿cómo entregáis tan cándida cordera  
a un león voraz y un ángel a una fiera?”  
[...]  
Amor es poderoso: ¿qué me espanta

---

<sup>470</sup> Minhas damas, que fieis me serviram e minha dura prisão acompanharam, algumas vezes seu piedoso ouvido a minha *Corona trágica* prestaram. Não lhes peço atenção, lágrimas peço, pois meus trabalhos como eu passaram; a ti, Rodolfo, sim, que criança foste onde não sabem minha tragédia triste. [...] Único só sacerdote havia católico, e daquele confiada as honras fez o mesmo infeliz dia, de só sua dor acompanhada. Já tua *corona trágica*, Maria, vá dispondo a imortal sagrada; mas não temas, embora mais confies, que te faltam esmaltes de rubis.

la distancia infinita al Sol que adoro?  
 La nieve fugitiva de Atlanta  
 se detuvo a mirar tres orbes de Oro;  
 si fue Dafne advertida verde planta,  
 Troya fue Europa y el fingido Toro  
 el caballo de Palas, cuyo ejemplo  
 en mis engaños y en tu fe contemplo.

Casto gozara el pecho de Alcumena  
 Anfitrión, si Júpiter no hallara  
 dulce remedio a su amorosa pena  
 y el hábito belígero tomara;  
 del Cisne más que de la bella Helena  
 se queje Grecia, a quien costó tan cara;  
 así Clodio engañó como a plebeya  
 la virtud y hermosura de Pompeya.<sup>471</sup>  
 (*ibidem*, livro 1; 2, vv. 473-480; 441-448)

Lope havia destacado em outros poemas épicos – *Isidro*, *Las fiestas de Denia*, *La dragontea* e *Jerusalén conquistada* – figuras espanholas, uma vez que sua obra épica também funciona como uma valorização do povo espanhol e, para tal, se enche de nacionalismo. Como a *Corona trágica* descreve um conflito britânico, o autor tenta fazer com que haja uma aproximação com os reis espanhóis. Em um primeiro momento, é descrito como María Estuarda quase se casou com Felipe II:

María, pues, de Enrique y Caterina  
 hija, reinó, que el mundo en gloria baña  
 viendo la fe católica divina  
 triunfar de los herejes en Bretaña.  
 Casarse finalmente determina  
 con don Felipe, príncipe de España,  
 ahora rey Segundo, que en el mundo

---

<sup>471</sup> Francisco, enquanto o inglês se intitula bravo Aquiles, pessoas a Escócia envia, e o Papa ao Patriarca de Veneza a que defenda a inocência minha. Oh, gente – diz –, que o laurel despreza de que apreciar vossa fé costumava, como entregais tão cândida cordeira a um leão voraz e um anjo a uma fera? [...] Amor é poderoso: que me espanta a distância infinita ao Sol que adoro? A neve fugitiva de Atlanta se deteve a observar três orbes de Ouro; se foi Dafne advertida verde planta, Troia foi Europa e o fingido Touro o cavalo de Palas, cujo exemplo em meus enganos e em tua fé contemplo. Casto gozaria o peito de Alcmena Anfitrião, se Júpiter não encontrasse doce remédio a sua amorosa pena e o hábito belígero tomasse; do Cisne mais que da bela Helena se queixe Grécia, a quem custou tão cara; assim Clódio enganou como a plebeia a virtude e beleza de Pompeia.

ni ha tenido primero ni segundo.  
 [...] Entre príncipes varios, el de España  
 (dichosa fuera yo) me pretendía;  
 mas como el fiero apóstata me engaña,  
 del amistad de España me desvía.  
 Dice que no conviene en tierra extraña,  
 para mayor defensa de la mía,  
 buscar marido, pues mi sangre tiene  
 el que a mi reino y a mi honor conviene.<sup>472</sup>  
 (*ibidem*, livro 1, vv. 577-584, 713-720)

Como não poderia ser diferente, bem que a obra seja sobre uma monarca escocesa, Lope insere em diversos momentos os Áustrias na narrativa. As referências aparecem em todos os livros sem grandes relações com o objetivo propagandista que vimos apresentando:

Aunque Carlos Quinto las victorias  
 con la inmortalidad corren conformes,  
 más que todas le ha dado eternas glorias  
 la confesión católica de Wormes.  
 Darán a tres Felipes las historias  
 por tanto derribar monstros deformes,  
 tal nombre que a los siglos extendido  
 se olvide de olvidársele al olvido.  
 [...] Guevara, aquel ejemplo prototipo  
 de la antigua verdad por mil edades,  
 los Vargas, dignos de mayor Lisipo  
 que Alejandro por hechos y lealtades;  
 Cortés, que dio más reinos a Filipo  
 que Carlos Quinto le dejó ciudades,  
 por quien sufrió el antártico hemisferio  
 yugo español y castellano imperio.<sup>473</sup>

<sup>472</sup> Maria, pois, de Henrique e Catarina filha, reinou que o mundo em glória banha vendo a fé católica divina triunfar dos hereges em Bretanha. Casar-se finalmente determina com dom Felipe, príncipe da Espanha, agora rei Segundo, que no mundo nem teve primeiro nem segundo. [...] Entre príncipes vários, o da Espanha (abençoada seria eu) me pretendia; mas como o feroz apóstata me engana, da amizade da Espanha me desvia. Diz que não convém em terra estranha, para maior defesa da minha, buscar marido, pois meu sangue tem o que a meu reino e a minha honra convém.

<sup>473</sup> Embora Carlos Quinto as vitórias com a imortalidade correm conformes, mais que todas lhe deu eternas glórias a confissão católica de Wormes. Darão a três Felipes as histórias por tanto derrubar monstros deformes, tal nome que aos séculos estendido se

(*ibidem*, livro 2; 3, vv. 57-64; 81-88)

O penúltimo grande poema épico de Lope, como mostramos, se construiu a partir de um projeto bastante claro: chegar até o papa Urbano VIII. Portanto, o poema deveria se aproximar não apenas da história factual, mas da história contada pelos correligionários da Igreja. Já nos textos preliminares, Lope dedicou ao santo padre algumas palavras e pediu perdão se o texto por qualquer razão não lhe agradasse: “Vuestra Santidad la reciba benignamente, proporcionando la infinita distancia de mi rudeza al esplendor de su soberano entendimiento, como de su generosa grandeza lo espera tan bien empleada osadía.”<sup>474</sup> (*ibidem*, textos preliminares). Veremo, no próximo capítulo, um projeto de Lope bastante diferente de sua produção: uma épica burlesca, com estilo muito diferente de suas épicas de teor histórico e religioso.

### 5.7 *La Gatomaquia* (1634)

Depois da publicação de uma épica nacional, em 1609, fruto de um projeto ambicioso de Lope, o *Fénix* publicaria ainda um poema com um tom que em nada lembrava a *Jerusalén*: *La gatomaquia*, um poema épico burlesco, lançado um ano antes de seu falecimento, em 1634. O autor, como vimos, já havia apontado para todas as direções possíveis ao escrever uma poesia épica (histórica, imaginativa, sacra) e tentava, finalmente, a glória através do gênero burlesco, que tanto apreciava e que o havia consagrado.

Como em uma paródia da *Ilíada*, Lope nos apresenta a Zapaquilda, uma espécie de Helena de Troia gatuna, que é disputada por Marramaquiz (um gato valente, mas pobre) e por Micifuf (um felino rico e forasteiro). Como em um

---

esqueça de esquecer-lhe ao esquecimento. [...] Guevara, aquele exemplo protótipo da antiga verdade por mil idades, os Vargas, dignos de maior Lisipo que Alexandre por feitos e lealdades; Cortés, que deu mais reinos a Felipe que Carlos Quinto lhe deixou cidades, por quem sofreu o antártico hemisfério jugo espanhol e castelhano império.

<sup>474</sup> Vossa Santidade a receba com benignidade, proporcionando a infinita distância de minha rudeza ao esplendor de seu soberano entendimento, como de sua generosa grandeza o espera tão bem empregada ousadia.

primeiro momento, Zapaquilda se sente atraída pela fortuna de Micifuf, Marramaquiz começa a seduzir a gata do boticário, Micilda, que lhe corresponde. Zapaquilda, que desdenhou Marramaquiz, contraditoriamente se sente ofendida e, numa das mais cômicas cenas do poema épico, envolvem-se em uma rinha feroz em cima do telhado, ante os olhos de Marramaquiz, que as observa sentindo-se privilegiado. Zapaquilda, no entanto, mais uma vez decide voltar a Micifuf e se casar com o gato mais rico. É na cerimônia que a referência a Homero é mais clara, quando Marramaquiz rapta Zapaquilda e a mantém encarcerada na fortaleza de uma torre. Ao tomar conhecimento do sequestro, Micifuf recebe o conselho dos parentes e amigos e decide declarar guerra a Marramaquiz. Finalmente, o exército de Micifuf marcha em direção à fortaleza e começam as batalhas entre seu bando e a numericamente inferior tropa de Marramaquiz. Os deuses intervêm durante a batalha para que a raça gatuna não seja extinta, frente a tantas mortes. Ao final, Marramaquiz é morto, não em uma batalha com Marramaquiz, mas enquanto buscava comida para Zapaquilda, e todos os felinos podem, então, celebrar as bodas entre Micifuf e Zapaquilda.

A referência nesse poema épico, como fica claro a partir da descrição acima, é o poema épico burlesco, *Batracomiomaquia*, atribuído a Homero, que parodia a *Ilíada*, através de um enredo cujos protagonistas são roedores e rãs. A estrutura retoma a *Ilíada* por parodiar duas situações centrais do poema homérico, a saber, o amor de Páris por Helena, que rejeita seu esposo Menelau para seguir com o estrangeiro; e o rapto de Helena e a conseqüente guerra que isso ocasiona. Mas como era tradicional em Lope, o autor não deixa as referências nas entrelinhas e as escancara ao leitor que talvez ainda não se houvesse dado conta da intertextualidade, como nesses dois trechos:

Y lo mismo decía, quando el rapto  
de Elena fementida,  
el griego rey Atrida  
contra el pastor para traiciones apto,  
que dio en el monte Ida  
en favor de Acidalia la sentencia.  
[...]  
Sin admitir un punto de sosiego

como en Paris el moro, en Troya el griego.<sup>475</sup>  
(VEGA, 1634, Silva 6, vv. 21-26; 90-91)

As referências a Virgílio também abundam, ainda que em *La Gatomaquia*, a *Eneida* não seja um modelo estrutural ou temático, visto que o objetivo desse poema épico é realmente o de parodiar a *Iliada*. O que se vê, portanto, são pequenas inserções de trechos que remetem a Virgílio e a suas personagens ou trechos extraídos da própria *Eneida*, como observamos no fragmento abaixo, ou no verso 1584, quando insere “*Arma virumque cano*” (*ibidem*, Silva 5, v. 30), com o único intuito de demonstrar erudição:

Y lo contrario para ejemplo basta,  
haciendo deshonesto  
Virgilio a Dido Elisa por Eneas,  
como le riñe Ausonio,  
aunque logró tan falso testimonio.<sup>476</sup> (*ibidem*, Silva 7, vv. 137-141)

Marcelo Blázquez Rodrigo (1995) no mais completo trabalho sobre *La gatomaquia*, destaca que além das claras referências a Homero e Virgílio, alusões a Ariosto, Tasso, Petrarca e Marino, entre tantas outras, pois como o poema foi composto um ano antes da morte do autor, as leituras de Lope, obviamente, haviam aumentado ainda mais, o que faz com que seu apreço pela intertextualidade pudesse ser mais bem desenvolvido.

Como as épicas de Lope, com a exceção da *Jerusalén*, sempre sofreram diversos juízos críticos diferenciados em relação a qual gênero textual poderíamos enquadrá-las, pelo fato, como destacamos em diversos momentos, de suas estruturas propositadamente híbridas, *La gatomaquia*, no entanto, sempre recebeu o veredito de que se trata de uma épica burlesca:

---

<sup>475</sup> E o mesmo dizia, quando o rapto/ de Helena fementida,/ o grego rei Atrida/ contra o pastor para traições apto,/ que deu no monte Ida/ em favor de Acidalia a sentença./ Sem admitir um ponto de sossego/ como em Páris o mouro, em Troia o grego.

<sup>476</sup> E o contrário para exemplo basta,/ fazendo desonesta/ Virgílio a Dido Elisa por Eneas, como o repreende Ausonio,/ embora conseguiu tão falso testemunho.



*La gatomaquia*, como admite la crítica, es una epopeya burlesca. Es una versión animalística de un tema heroico. Es una parodia de un género literario ilustre. Pero no es la *Eneida* el modelo elegido como patrón, según el ideal épico medieval y renacentista, ni siquiera la *Iliada*, y las leyendas de la guerra de Troya, con la que tantos puntos de contacto tiene, ni tampoco el *Orlando furioso*, a pesar de su coincidencia con el tema de la “locura celosa”. El tema de *La gatomaquia* no pertenece al pretérito; es intemporal, aunque el entorno sea de actualidad inmediata. De actualidad inmediata era el tema cantado por Lucano en *La Farsalia*, otro de los grandes modelos de los poetas épicos españoles. La fantasía del *Orlando furioso*, que eleva la materia narrativa a una alta región poética, también atrae el genio de Lope. El *Orlando furioso* da al tema amatorio un lugar prominente y complica con infinidad de incidentes la estructura lineal de la epopeya clásica.<sup>477</sup> (BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 81)

Mais do que ver *La gatomaquia* como uma simples tentativa de sátira, Frank Pierce e Joaquín Entrambasaguas analisam o poema de Lope como um de seus projetos épicos mais acertados. Pierce, que critica outros projetos de Lope pelos excessos, reconhece que a última épica do autor se aproxima da perfeição:

Los burlescos remedos de la épica solemne, antigua y moderna, el visible deleite del poeta en esta ingeniosa parodia del amor humano, merecen, a buen seguro, todos los elogios que se le han tributado desde los graves juicios de Nicolás Antonio. El poemita tiene el mérito de la brevedad; en él Lope no afea con inoportunos realces su destreza lingüística y sabe casar con fortuna el estilo épico solemne y pomposidad ridícula cómico-

---

<sup>477</sup> *La gatomaquia*, como admite a crítica, é uma epopeia burlesca. É uma versão animalística de um tema heroico. É uma paródia de um gênero literário ilustre. Mas não é a *Eneida* o modelo escolhido como padrão, segundo o ideal épico medieval e renascentista, nem sequer a *Iliada*, e as lendas da guerra de Troia, com a qual tantos pontos de contato tem, nem tampouco o *Orlando furioso*, apesar de sua coincidência com o tema da “loucura ciumenta”. O Tema de *La gatomaquia* não pertence ao pretérito; é intemporal, embora o entorno seja de atualidade imediata. De atualidade imediata era o tema cantado por Lucano em *La Farsalia*, outro dos grandes modelos dos poetas épicos espanhóis. A fantasia do *Orlando furioso*, que eleva a matéria narrativa a uma alta região poética, também atrai o gênio de Lope. O *Orlando furioso* dá ao tema amatório um lugar proeminente e complica com infinidad de incidentes a estrutura linear da epopeia clássica.

heroica. Sin duda, la elección de la vida gatuna representa otra inspiración más y el mismo Lope nos ha dado demasiadas pruebas de las posibilidades del tema. Lope logra sus mejores efectos épicos cuando rehúye llegar a los límites de las formas establecidas. Así ocurre con el *Isidro* y en *La gatomaquia* que evitan casi por completo el exceso verbal y el desequilibrio de construcción, precisamente de obras más serias de Lope.<sup>478</sup> (PIERCE, 1961, p. 303)

Os excessos verbais de obras mais sérias de Lope se referem principalmente a *Jerusalén conquistada* e, em menor medida a *La hermosura de Angélica*. Joaquín Entrambasaguas, notável estudioso de Lope do século XX, acompanha Pierce ao colocar *La gatomaquia* como a melhor épica do autor, justamente quando o poeta já não almejava mais tornar-se o grande poeta épico nacional, o que pode ter feito com que seu poema ganhasse leveza:

Por unas razones o por otras, no consiguió Lope en ninguno de los poemas narrativos que compuso, aquella perfección y acierto a que aspiraba para erigirse en poeta épico nacional, salvo en uno, *La gatomaquia* [...] constituye una obra maestra o si se quiere, por su extensión, una pequeña obra maestra de la poesía narrativa de la Edad de Oro, superior, sin duda alguna, a todas las de su clase.<sup>479</sup> (ENTRAMBASAGUAS, 1935, p. 217 *apud* BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 07)

Marcelo Blázquez Rodrigo (1995) critica o juízo de valor muitas vezes negativo que a crítica coetânea e posterior deram à obra poética de Lope. Se,

---

<sup>478</sup> Os burlescos remedos da épica solene, antiga e moderna, o visível deleite do poeta nesta engenhosa paródia do amor humano, merecem, sem dúvida, todos os elogios que lhe atribuíram desde os graves juízos de Nicolás Antonio. O poeminha tem o mérito da brevidade; nele Lope não afeia com inoportunos realces sua destreza linguística e sabe casar com fortuna o estilo épico solene e exuberância ridícula cômico-heroica. Sem dúvida, a escolha da vida gatuna representa outra inspiração e o mesmo Lope nos deu provas demais das possibilidades do tema. Lope consegue seus melhores efeitos épicos quando evita chegar aos limites das formas estabelecidas. Assim ocorre com o *Isidro* e em *La gatomaquia* que evitam quase por completo o excesso verbal e o desequilíbrio de construção, justamente de obras mais sérias do Lope.

<sup>479</sup> Por umas razões ou por outras, não conseguiu Lope em nenhum dos poemas narrativos que compôs, aquela perfeição e acerto a que aspirava para erigir-se em poeta épico nacional, salvo em um, *La gatomaquia* [...] constitui uma obra prima ou se preferirem, por sua extensão, uma pequena obra prima da poesia narrativa da Idade de Ouro, superior, sem nenhuma dúvida, a todas as de sua classe.

por um lado a poesia lírica não recebeu elogios fervorosos, a poesia narrativa tampouco pôde gozar do reconhecimento que lhe era devido, segundo o autor. O estudioso de Lope vai ainda mais longe ao afirmar que o poeta madrilenho não precisaria nem ter feito uma obra com a amplitude da *Jerusalén conquistada* para receber o título de grande poeta épico de seu tempo, já que *La gatomaquia* seria suficiente para mostrar para a crítica que o autor era muito mais que o comediante das massas e da Corte espanhola:

Mientras Virués, Balbuena, Rufo y Ercilla, lograron la inmortalidad en la historia literaria, con sus poemas narrativos, inferiores a su *Jerusalén conquistada*; mientras a Villaviciosa, con su *Mosquea*, se le ha dado un puesto distinguido como poeta narrativo burlesco, bien podemos afirmar que hubiera bastado a Lope solo su *Gatomaquia* para haber quedado inmortalizado como poeta.<sup>480</sup> (BLÁZQUEZ RODRIGO, 1995, p. 73)

É curioso perceber como Lope conseguiu a unanimidade crítica justamente com o seu poema fruto de um projeto menos ambicioso. Devemos ter em conta que os juízos também foram positivos para o *Isidro*, o que demonstra que a crítica esperava de Lope uma produção mais leve e relaxada, com versos mais curtos e temática mais descontraída.

#### 5.7.1 A incorporação da silva na épica espanhola

A poesia barroca se destacou, como expusemos anteriormente, pela linguagem múltipla ou, nas palavras de Deleuze, pela dobra, que fazia com que o poema adquirisse outras formas e significações ainda mais complexas. Nesse panorama, no entanto, teve lugar a silva, um verso que se destaca por

---

<sup>480</sup> Enquanto Virués, Balbuena, Rudo e Ercilla, conseguiram a imortalidade na história literária, com seus poemas narrativos, inferiores a sua *Jerusalén conquistada*; enquanto a Villaviciosa, com sua *Mosquea*, deram-lhe um posto distinguido como poeta narrativo burlesco, também podemos afirmar que teria sido suficiente a Lope só sua *Gatomaquia* para ter ficado imortalizado como poeta.

apresentar uma forma menos rígida, mas que permitia, ao mesmo tempo, que a linguagem barroca se encaixasse nesse modelo.

A silva é uma série poética constituída por versos que no sistema métrico espanhol combinam versos heptassílabos com hendecassílabos, de caráter aestrófico, mas que criam, nas palavras de Aurora Egido (1989), *pseudo-estrofes* ou *paraestrofes*. Como destaca Aurora Egido (1989), essa forma se desenvolveu principalmente na poesia andaluza e teve como principal expoente o poeta cordobês, Luis de Góngora. Observemos no exemplo a seguir, extraído de suas *Soledades*, o emprego da silva e, ao mesmo tempo, que no sistema métrico português, os versos combinam hexassílabos com decassílabos:

Era del año la estación florida  
 en que el mentido robador de Europa  
 -media luna las armas de su frente,  
 y el Sol todos los rayos de su pelo-,  
 luciente honor del cielo,  
 en campos de zafiro pace estrellas.<sup>481</sup>  
 (GÓNGORA Y ARGOTE, 1613, vv. 1-6)

Aurora Egido (1989) salienta que a silva teve como ponto de partida na literatura espanhola a Andaluzia, mas que logo atingiu grandes autores do XVII, como Lope de Vega, Francisco de Quevedo e, finalmente, Calderón de la Barca, transformando-se em uma das formas barrocas por excelência. Suas origens não são totalmente claras, mas uma das primeiras e mais importantes manifestações foram as *Sylvae*, um conjunto de trinta e dois poemas líricos de Estácio. A poesia do escritor latino teve infiltração na Espanha através das análises do Frei Luis de León que, no entanto, não chegou a se arriscar no verso. Em seguida, Francisco Sánchez de las Brozas reeditou as *Sylvae*, do humanista italiano, Angelo Poliziano, em 1554 e em 1596, na Universidade de Salamanca. Aurora Egido destaca que foi fundamental para a propagação das silvas na

---

<sup>481</sup> Era do ano a estação florida no que o mentido roubador da Europa – meia lua as armas de sua frente, e o sol todos os raios de seu cabelo –, luzente honra do céu, em campos de safira pasta estrelas.

literatura espanhola o fato de que Góngora estivesse em Salamanca no final do século XVI, onde pode ter o primeiro contato com essa metrificação:

Góngora, que estuvo allí de 1579 a 1581, pudo familiarizarse con ellas. Resulta, sin embargo, curioso que el Brocense no emplease para nada la silva ni en sus poesías castellanas originales ni en las latinas, después de hacer tantos comentarios sobre ellas, aunque cultivó lo que estas tienen de ocasional e inmediato.<sup>482</sup> (EGIDO, 1989, p. 11)

Fica claro como a tradição clássica estaciana ganhou força durante o humanismo renascentista, na Espanha. Após essa primeira inserção e, em seguida, através da propagação com os poetas andaluzes – como Góngora e Pedro Soto de Rojas –, foi a vez de teatrólogos como Tirso de Molina e Lope de Vega incorporarem a silva a seus teatros. Tais escritores se apegavam a um verso menos rígido, amparados na teoria aristotélica que relegava a um segundo plano questões métricas:

Asunto ligado con los planteamientos de la silva es el de la concepción aristotélica de la poesía como imitación que relega a un segundo plano los asuntos métricos, como no esencial a la entidad poética. Las fronteras entre poesía en verso y poesía en prosa se hacen más difusas en la libre disposición combinatoria de la silva y en la prolongación de los versos, según el tema, o según el gusto del poeta.<sup>483</sup> (*ibidem*, p. 16)

A partir do momento em que se consegue justificar o emprego da silva sem, no entanto, contradizer a *Poética*, de Aristóteles, a metrificação se difunde e é amplamente utilizada por Lope de Vega que, todavia, recebeu até hoje

---

<sup>482</sup> Góngora, que esteve lá de 1579 a 1581, pode familiarizar-se com elas. Torna, no entanto, curioso que o Brocense não empregasse para nada a silva nem em suas poesias castelhanas originais nem nas latinas, depois de fazer tantos comentários sobre elas, embora cultivou o que estas tem de ocasional e imediato.

<sup>483</sup> Assunto relacionado às explicações da silva é o da concepção aristotélica da poesia como imitação que relega a um segundo plano os assuntos métricos, como não essencial à entidade poética. As fronteiras entre poesia em verso e poesia em prosa parecem mais difusas na livre disposição combinatória da silva e no prolongamento dos versos, segundo o tema, ou segundo o gosto do poeta.

poucas análises em relação ao emprego da silva, se comparado ao que se dedicou para analisar as silvas gongorinas. Até mesmo no século XVII, era de senso comum pensar que as *Soledades* de Góngora haviam inaugurado a tradição desse modelo métrico. No trecho a seguir, dois pontos se sobressaem: o primeiro, Manuel de Faria e Sousa destaca o fato de Góngora ser o primeiro a ter escrito em língua espanhola lançando mão da silva – o que hoje se sabe que é falso – mas ao mesmo tempo apresenta Lope de Vega como aquele que realmente soube aproveitar tudo que essa metrificação pode oferecer, ao conseguir conciliar a metrificação e o poema como um todo:

Pienso que las primeras que hubo en castellano – a lo menos cultas y grandes en cantidad de versos – fueron las dos de las *Soledades* de Góngora, ingenio grande, mas duro y propio para valerse del alivio dellas. Siguieronle en esta composición otros, errando menos en eso que en pensar le imitaban el estilo, que si bien no es digno de imitación – y ninguno de los que la intentaron la consiguió – es dignísimo de veneración, por el singular ingenio que por allí vino a descubrir. Lope de Vega escribió todo su *Laurel de Apolo* y toda su *Gatomaquia* y otras cosas en silvas, todas felicísimas, sin faltar a una sola consonancia; al fin, como de hombre que las manejó y los números como de cera, haciendo dellos y dellas cuanto quiso, ni hallo otras en España que tengan su dicha.<sup>484</sup> (FARIA E SOUSA *apud* CAMPANA, 1999, p. 249)

Patrizia Campana (1999) ressalta que Lope começou a usar as silvas antes que Góngora as utilizasse nas *Soledades*. Se a obra de Góngora data de 1613, Lope compôs o *Apolo*, presente nas *Rimas*, entre 1602 e 1604. Lope voltaria a utilizar a métrica em 1612, através do poema “Bendito eternamente”, presente em sua novela pastoril, *Pastores de Belén*. Entretanto, se não se pode

---

<sup>484</sup> Acredito que as primeiras que houve em castelhano – ao menos as cultas e grandes em quantidade de versos – foram as duas das *Soledades* de Góngora, engenho grande, mais duro e próprio para valer-se do alívio delas. Seguiram-lhe nesta composição outros, errando menos nisso que em pensar que lhe imitavam o estilo, que na verdade não é digno de imitação – e nenhum dos que tentaram a conseguiu – é digníssimo de veneração, pelo singular engenho que por lá veio a descobrir. Lope de Vega escreveu todo seu *Laurel de Apolo* e toda sua *Gatomaquia* e outras coisas em silvas, todas felicíssimas, sem faltar a uma só consonância; ao fim, como de homem que as usou e os números como de cera, fazendo deles e delas quanto quis, nem encontro outras na Espanha que tenham sua felicidade.

afirmar que Lope descobriu as silvas através da poesia de Góngora, deve-se levar em conta que após a publicação das *Soledades*, em 1613, a produção lopeana em silvas aumentou de maneira considerável. Em 1614, Lope celebraria a beatificação de Santa Teresa com o poema *Oración y discurso para dar principio al certamen poético que hizo Lope de Vega en alabanza de Santa Teresa de Jesús*, publicado na *Relación* da justa poética de Madri.

No entanto, é em 1621 que Lope publica *La Filomena*, uma das obras poéticas mais importantes do autor e que utiliza a silva como forma métrica. A obra assentaria a base para que surgissem posteriormente o *Laurel de Apolo* e *La Gatomaquia*, obras destacadas acima por Faria e Sousa. Para Campana (1999), ambas as obras foram compostas, entre outros motivos, para satirizar Pellicer de Tovar, desafeto de Lope e que, como vimos na primeira parte desta tese, mantinha uma poesia conservadora em relação à poesia épica, além da enorme admiração e amizade com Góngora, desafeto de Lope.

*La Gatomaquia* é a última composição em silva publicada em vida por Lope. A obra de 1634 foi composta em sete silvas – mais especificamente em 2802 versos – e funcionou perfeitamente no esquema de Lope, que procurava produzir uma épica-burlesca e precisava de um verso menos engessado que o heroico, o que agradou a seus leitores, além da crítica posterior, como vimos principalmente através das palavras de Frank Pierce, estudioso da épica culta espanhola.

#### 5.7.2 Uma análise de *La Gatomaquia*

Lope de Vega começa a primeira silva – o autor não utiliza o termo livro e tampouco canto – com uma espécie de *aedo* que afirma ao leitor que finalmente mudará sua temática, retomando as grandes linhas de força da poesia épica: as selvas e os prados; as armas e as leis, para então cantar o amor e a guerra entre felinos:

Yo, aquel que en los pasados  
 tiempos canté las selvas y los prados,  
 éstos vestidos de árboles mayores  
 y aquéllas de ganados y de flores,  
 las armas y las leyes,  
 que conservan los reinos y los reyes,  
 agora, en instrumento menos grave,  
 canto de amor suave  
 las iras y desdenes,  
 los males y los bienes,  
 no del todo olvidado  
 del fiero taratántara , templado  
 con el silbo del pícaro sonoro.  
 Vosotras, musas del castalio coro ,  
 dadme favor, en tanto  
 que, con el genio que me distes, canto  
 la guerra, los amores y accidentes  
 de dos gatos valientes<sup>485</sup> (VEGA, 1634, Silva 1, vv. 1-18)

Na início da primeira silva já fica claro que as rimas consoantes dominarão todo o poema épico: pasADOS/ prADOS; mayORES/ fLORES; IEYES/ rEYES, em um esquema de rimas a cada dois versos consecutivos. Outra característica, que destacamos anteriormente ao tratar da silva, são as pseudo-estrofes que vão se formando ao longo do texto. “Pseudo” porque não seguem uma regra definida e rígida. O *aedo* também se desculpa com as musas – inspiradoras – por usar toda sua inteligência que lhe foi dada para narrar acontecimentos relacionados a gatos. Lope mostra em sua última obra que o humor e a ironia, que marcaram a maior parte de sua produção, seguem intactos.

Ainda na primeira silva, abundam as referências a outros textos canônicos e coetâneos. Duas chamam a atenção e remetem a textos muito bem quistos por Lope: *La Celestina*, texto do final do século XV e um dos primeiros livros canônicos da literatura espanhola, que apresenta o amor de Calisto e Melibea, além das tragédias que lhe acomete; e *Orlando Furioso*, que vimos em diversos momentos que era uma das principais leituras na Espanha do XVI e

---

<sup>485</sup> Eu, aquele que nos passados tempos cantei as selvas e os prados, estes vestidos de árvores maiores e aquelas de gados e flores, as armas e as leis, que conservam os reinos e os reis, agora, em instrumento menos grave, canto de amor suave as iras e desdêns, os males e bens, não de todo esquecido do feroz *taratántara*, moderado com o silvo do pícaro sonoro. Vós, musas do *castalio* coro, dai-me favor, enquanto que, com o gênio que destes, canto a guerra, os amores e acidentes de dois gatos valentes.



XVII e que motivou Lope a escrever *La hermosura de Angélica*, totalmente baseada em uma das protagonistas da épica de Ariosto. Aqui, as referências servem para valorizar o amor dos gatos protagonistas e, sobretudo, legitimar o texto como épico:

y a caballo en la mona parecía  
el paladín Orlando, que venía  
a visitar a Angélica la bella.  
[...]  
Apenas hubo teja o chimenea  
sin gato enamorado,  
de bodoque tal vez precipitado,  
como Calisto fue por Melibea;<sup>486</sup>  
(*ibidem*, Silva 1, vv. 241-244)

Como quem narra é um *aedo*, Lope de Vega é chamado para participar da narrativa como um leitor ilustre. Sua figura é invocada em dois momentos: na Silva I e na V, em momentos nos quais o enredo é colocado em segundo plano, dando lugar a comentários irônicos, típicos de toda a produção lopeana, e a grandes elogios ao próprio autor:

Tú, don Lope, si acaso  
te deja divertir por el Parnaso  
el holandés pirata,  
gato de nuestra plata,  
que infesta las marinas  
por donde con la armada peregrinas,  
suspende un rato aquel valiente acero,  
con que al asalto llegas el primero,  
y escucha mi famosa Gatomaquia,  
así desde las Indias a Valaquia  
corra tu nombre y fama,  
que ya por nuestra patria se derrama,  
desde que viste la morisca puerta  
de Túnez y Biserta,  
armado y niño, en forma de Cupido ,  
con el marqués famoso  
del mejor apellido

---

<sup>486</sup> e a cavalo na cinta aparecia o paladino Orlando, que vinha a visitar Angélica, a bela. [...] Mal houve telha ou chaminé sem gato apaixonado, de estilingue talvez precipitado, como Calisto foi por Melibea,

como su padre por la mar dichoso.  
 [...]
 ¡ Oh tú, don Lope! si por dicha ahora  
 por los mares antárticos navegas,  
 o surto en tierra, cuando al puerto llegas,  
 preguntas a la aurora  
 qué nuevas trae de la bella España,  
 donde tus prendas amorosas dejas,  
 y por regiones bárbaras te alejas;  
 o miras en los golfos  
 de la naval campaña<sup>487</sup>  
 (*ibidem*, Silva 1; 5; vv. 25-42; 1-9)

A Silva II, que apresenta um Marramaquiz valente e traiçoeiro, também mostra o talento de Lope, que ao não encaixar uma rima consoante, pede perdão a Garcilaso de la Vega, que na primeira parte desta tese foi apresentado como o príncipe dos poetas da Espanha e, portanto, um modelo que deveria ser seguido de precisão na construção de um poema. Esse é o único momento do poema em que a rima, como afirma o *aedo*, *sale del paso*, por isso as desculpas ao ídolo e modelo, Garcilaso:

Tomó luego el papel, y con sereno  
 rostro, apartando el queso y el relleno,  
 vio que el papel decía:  
 «Dulce señora, dulce prenda mía,  
 sabrosa, aunque perdone Garcilaso  
 si el consonante mismo sale al paso,  
 más que la fruta del cercado ajeno;  
 ese queso, mi bien, ese relleno  
 y esas cintas de nácar os envío,  
 señas de la verdad del amor mío».<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Tu, dom Lope, se acaso te deixa divertir pelo Parnaso o holandês pirata, gato de nosso dinheiro, que infesta as marinas por onde com a armada peregrinas, suspende um momento aquele valente aço, com que ao assalto chegas o primeiro, e escuta minha famosa Gatomaquia, assim desde as Índias a Valaquia corra teu nome e fama, que já por nossa pátria se derrama, desde que viste a mourisca porta de Tunes e Biserta, armada criança, em forma de Cupido, com o marquês famoso do melhor sobrenome como seu pai pelo mar bendito. [...] Oh, tu, dom Lope! se por felicidade agora pelos mares antárticos navegas, ou broto na terra, quando ao porto chegas, perguntas à aurora que novas traz da bela Espanha, onde tuas prendas amorosas deixa, e por regiões bárbaras te afastas; ou vês nos golfos da naval campanha.

<sup>488</sup> Tomou então o papel, e com sereno rosto, afastando o queijo e o recheio, viu que o papel dizia: “Doce senhora, doce prenda minha, saborosa, embora perdoe Garcilaso se

(*ibidem*, Silva 2, vv. 51-60)

Não só Garcilaso é invocado nessa Silva, como os textos homéricos e as referências a Agamenon e Troia, que povoarão a narrativa principalmente nas últimas silvas. Em seguida, o *aedo*, que pedira perdão por um pequeno problema de rima, também demonstra não ter a memória tão afiada e se mostra mais uma vez impreciso, ao não se lembrar o fólio do epistolário de Ovidio cujo tema são as feridas do amor:

Y como Ovidio escribe en su Epistolio,  
que no me acuerdo el folio,  
estas heridas del amor protervas  
no se curan con yerbas;  
que no hay, para olvidar amor, remedio,  
como otro nuevo amor o tierra enmedio.<sup>489</sup>  
(*ibidem*, Silva 2, vv. 125-130)

A segunda Silva termina com Zapaquilda e Micilda brigando no telhado, em uma cena hilariante, marcada pelo ciúme de ambas por Marramaquiz, que adquire neste momento seu ponto mais alto na narrativa. A partir deste momento, o gato pobre começa a perder status e dá lugar a Micifuf como grande protagonista da narrativa e detentor do amor de Zapaquilda: “¡tan dulce es la venganza de los celos!”<sup>490</sup> (*ibidem*, Silva 2, v. 407)

A Silva III já muda o foco da narrativa para o gato rico, Micifuf, apresentado como galã e valente, que dá sua cartada final para conquistar Zapaquilda através de uma serenata com diversos gatos que cantam em frente da sacada da gata donzela. Zapaquilda aceita o pedido de casamento e pede que Marramaquiz não saiba dos preparativos, temendo a atitude que este poderia ter. Novamente, o ciúme volta a ganhar destaque como principal

---

a consoante se resolve, mais que a fruta do cercado alheio; esse queijo, meu bem, esse recheio e esses colares de nácar vos envio, sinais da verdade de meu amor.”

<sup>489</sup> E como Olvido escreve em suas epístolas, que não me lembro o fólio, estas feridas de amor vis não se curam com ervas; que não há, para esquecer amor, solução, como outro novo amor ou terra no meio.

<sup>490</sup> Tão doce é a vingança dos cuidados!

característica do gato, como uma idiossincrasia que os guerreiros homéricos também mantinham:

–Mañana fuera el día  
de nuestra alegre boda;  
pero todo mi bien desacomoda  
aquel infame gato fermentido,  
Marramaquiz, celoso de mi olvido,  
que en llegando a saber mi casamiento  
hubiera temerario arañamiento,  
y estimar vuestra vida  
me tiene temerosa y encogida;  
que es robusto y valiente  
y, en materia de celos, impaciente.<sup>491</sup>  
(*ibidem*, Silva 3, vv. 180-190)

No entanto, se as referências à literatura clássica abundam na narrativa, Lope também deixa claro que sua epopeia é sobre um texto espanhol que se passa na Espanha, com os problemas de sua pátria. Ainda no XVII, a questão que envolvia os mouros (árabes) era uma das principais problemáticas que os Austrias tinham que enfrentar. Após anos de insatisfação entre os cristãos com a presença dos árabes, o rei Felipe III ordenou sua expulsão entre 1609 e 1613. Em *La gatomaquia*, Marramaquiz, o gato pobre, pede a ajuda de outros gatos de rua, apresentados pelo narrador como “gatos moros”, numa clara referência à condição em que os árabes estavam na Espanha, um reino que pretendia excluir essa parcela da população que não compactuava com os ideais cristãos:

No fueron en cocinas mis hazañas,  
sino en galeras, naves y campañas;  
no con Garraf, tu paje:  
con gatos moros, las mejores lanzas;  
que yo maté en Granada a Tragapanzas,  
gatazo abencerraje,  
y cuerpo a cuerpo, en Córdoba, a Murcifo,

---

<sup>491</sup> Amanhã seria o dia de nosso alegre casamento; mas todo meu bem desacomoda aquele infame gato fermentido, Marramaquiz, zeloso de meu esquecimento, que chegando a saber de meu casamento tivera temerário arranhado, e estimar vossa vida me tem temerosa e encolhida; que é robusto e valente e, em matéria de cuidado, impaciente.

gato que fue del regidor Rengifo,  
y de dos uñaradas  
deshice a Golosillo las quijadas.<sup>492</sup>  
(*ibidem*, Silva 3, vv. 266-275)

Na Silva IV, cujo centro da narrativa é a prisão dos gatos protagonistas, vemos a temática do amor, ponto fulcral na obra épica de Lope, voltar à tona. O autor começa com um longo discurso sobre o amor, para em seguida relacionar a temática ao idílio amoroso dos protagonistas:

Quien dice que el amor no puede tanto,  
que nuestro entendimiento  
no puede sujetarle, es imposible  
que sepa qué es amor, que reina en cuanto  
compone alguna parte de elemento  
en el mundo visible.  
¡Oh fuerza natural incomprensible!,  
que en todo cuanto tiene  
una de las tres almas,  
a ser el alma de sus almas viene  
¿Quién no se admira de mirar las palmas  
en la región del África desnuda,  
cuando su fruto en oro el color muda,  
con solo aquel ardor vegetativo  
amarse dulcemente?  
Que en lo demás que siente,  
no es mucho que de amor el fuego vivo  
imprima sentimiento  
y natural deseo  
con lazos de pacífico himeneo.<sup>493</sup>  
(*ibidem*, Silva 4, vv. 1-20)

---

<sup>492</sup> Não foram em cozinhas minhas façanhas, mas em galerias, navios e campos; não com Garraf, teu pajem: com gatos mouros, as melhores lanças; que eu matei em Granada a Tragapanzas, gataço *abencerraje*, e corpo a corpo, em Córdoba, a Murcifo, gato que foi do secretário Rengifo, e de duas unhas desfiz a Golosillo as queixadas.

<sup>493</sup> Quem diz que o amor não pode tanto, que nosso entendimento não pode sujeitar-lhe, é impossível que saiba o que é amor, que reina enquanto compõe alguma parte de elemento no mundo visível. Oh, força natural incomprensível! que em tudo quanto tem uma das três almas, a ser a alma de suas almas vem. Quem não se admira de admirar as palmas na região da África nua, quando seu fruto em ouro a cor muda, com só aquele ardor vegetativo amar-se docemente? Que no demais que sente, não é muito que de amor o fogo vivo imprima sentimento e natural desejo com laços de pacífico himeneu.

Sempre que Lope retoma a temática do amor, seu grande modelo é *Orlando furioso*, como dito anteriormente, que serve para propor comparações com os gatos protagonistas. Na Silva IV, as comparações surgem em dois momentos, corroborando a predileção de Lope pelo livro de Ariosto:

y con mirlado gesto  
 responde a los maulllos amorosos  
 de los competidores,  
 no de otra suerte, oyendo sus amores,  
 que Angélica la bella  
 de Ferragut y Orlando,  
 amantes belicosos,  
 cuando andaban por ella  
 sin comer y dormir acuchillando  
 franceses y españoles,  
 de que no se le dio dos caracoles  
 ¿Qué cosa puede haber con que se iguale  
 la paciencia de un gato enamorado,  
 en la canal metido de un tejado,  
 hasta que el alba sale,  
 que en vez de rayos coronó el oriente  
 de carámbanos frígidos la frente?  
 [...]  
 Así desnudo Orlando, provocado  
 de no menor injuria,  
 cuando leyó los rótulos del moro,  
 que decían: «Amor, que sin decoro  
 en la buena fortuna te gobiernas,  
 aquí gozó de Angélica, Medoro»,  
 en el papel de las cortezas tiernas  
 de aquellos olmos, de su bien testigos,  
 para el francés Orlando cabrahigos<sup>494</sup>  
 (*ibidem*, Silva 4, vv. 80-96, 334-342)

---

<sup>494</sup> E com entonado gesto responde aos miados amorosos dos competidores, não de outra sorte, ouvindo seus amores, que Angélica a bela de Ferragut e Orlando, amantes belicosos, quando andavam em busca dela sem dormir e esfaqueando franceses e espanhóis, de que não se lhe deu dois caracóis. Que coisa pode haver com que se iguale a paciência de um gato apaixonado, na vala metido de um telhado, até que a aurora sai, que em vez de raios coroou o oriente de sinelos frígidos a frente? [...] Assim nu Orlando, provocdo de não menor injúria, quando leu os rótulos do mouro, que diziam: “Amor, que sem decoro na boa fortuna te governas, aqui gzou Angélica, Medoro”, no papel das jovens cortesãs daqueles olmos, de seu bem testemunhos, para o francês Orlando figos.

Se as referências ao *Orlando furioso* abundam, a *Eneida*, de Virgílio, também é invocada em dois momentos na Silva V. Primeiramente, através do famoso início da épica culta:

y no permitas, Lope, que te espante  
que tal sujeto un licenciado cante  
de mi opinión y nombre,  
pudiendo celebrar mi lira un hombre  
de los que honraron el valor hispano,  
para que al resonar la trompa asombre  
Arma virumque cano ,  
que, como no se usa  
el premio, se acobarda toda musa;  
porque si premio hubiera,  
del Tajo la ribera  
oyera en trompa bélica sonora  
divinos versos hijos de aurora.<sup>495</sup>  
(*ibidem*, Silva 5, vv. 24-36)

Lope nunca teve meias palavras e sempre explicitou as referências que pretendia incorporar a seus livros – muito em conta por não pretender ser um autor para poucos – e apresenta, versos depois, o nome de Virgílio, pois se algum leitor não houvesse se atentado ao início da *Eneida*, agora notaria a referência:

Mira si de Virgilio fueron tersos,  
cuya princesa pluma fue divina  
cuando escribió el Moreto que en la lengua  
de Castilla decimos Almodrote,  
sin que por él le resultase mengua,  
ni por pintar el picador Mosquito.<sup>496</sup>  
(*ibidem*, Silva 5, vv. 43-48)

---

<sup>495</sup> E não permitas, Lope, que te espante que tal sujeito um bacharel cante de minha opinião e nome, podendo celebrar minha lira um homem dos que honraram o valor hispano, para que ao ressoar a trompa assombre Arma virumque cano, que, como não se usa o prêmio, se acovarda toda musa; porque se prêmio houvesse, do Tajo a ribeira ouvisse em trompa bélica sonora divinos versos filhos de aurora.

<sup>496</sup> Veja se de Virgílio foram tersos, cuja princesa pluma foi divina quando escreveu o Moreto que na língua de Castela dizemos Almodrote, sem que por ele lhe resultasse diminuída, nem por pintar o picador Mosquito.

Virgílio é citado ainda em um terceiro momento ao lado de Homero. Além das referências, Lope mostra nesse trecho sua leitura da *Batracomiomaquia*, então atribuída a Homero, e que como apontamos anteriormente, serviu de inspiração para que o *Fénix* pudesse escrever uma épica burlesca sobre animais:

Y si el divino Homero  
cantó con plectro a nadie lisonjero  
la Batracomiomaquia,  
¿por qué no cantaré la Gatomaquia?  
Fuera de que Virgilio conocía  
que a cada cual su genio le movía.<sup>497</sup>  
(*ibidem*, Silva 5, vv. 67-72)

Antes que aconteça ainda na Silva V o rapto de Zapaquilda por Marramaquiz no dia de seu casamento, numa clara referência à *Ilíada*, de Homero: “Así París robó la bella Elena”<sup>498</sup> (*ibidem*, Silva 5, vv. 379), Lope volta a mostrar seu preconceito em relação aos mouriscos e ainda acrescenta a esse grupo – chamado pelo *aedo* de traidores – os holandeses, que no século XVI se rebelaram contra seu soberano, o rei da Espanha, na Guerra dos Oitenta Anos:

«Villanos, descortesés,  
más falsos y traidores  
que moros y holandeses,  
porque siendo fautores,  
no sois en las maldades inferiores»;<sup>499</sup>  
(*ibidem*, Silva V, vv. 265-269)

A Silva VI, penúltima da narrativa, mostra um Micifuf desolado, após haver perdido sua esposa para Marramaquiz. A cena do casamento, oferecida pelo gato rico, representa o ideal barroco de fartura e exuberância em uma época

---

<sup>497</sup> E se o divino Homero cantou com plectro a ninguém lisonjeiro a Batracomiomaquia, por que não cantarei a Gatomaquia? Além de que Virgílio conhecia que a cada qual seu gênio lhe movia.

<sup>498</sup> Assim Paris roubou a bela Helena.

<sup>499</sup> Vilões, descortesés, mais falsos e traidores que mouros e holandeses, porque sendo favorecedores, não sois nas maldades inferiores;



de escassez de alimentos e pobreza generalizada. Dessa forma, nenhuma mulher – ou gata – preferiria o pretendente pobre, quando cortejada também pelo rico. A analogia com o episódio das “Bodas de Camacho”, da segunda parte do *Quijote*, fica evidente.

Neste episódio narrado no livro de Cervantes, celebra-se o casamento do rico Camacho com Quitéria, em uma festa absurdamente luxuosa, que faz com que Sancho Panza se impressione com tamanha fartura. De repente, aparece Basilio, o pobre que desejava casar-se com Quiteria, mas que fora preterido. Sancho, ao ouvir a história, não vê sentido no fato de Basilio ousar querer ter a mão de Quiteria: “¿Cómo pretende, dice Sancho, un pobre como Basilio, alcanzar la mano de Quiteria frente a Camacho? (...) A la fe, señor, yo soy de parecer que el pobre debe contentarse con lo que hallare, y no pedir cotufas en el golfo”<sup>500</sup> (CERVANTES, 1615, II, 20)<sup>501</sup>

Basilio então elabora um plano ardiloso para poder casar-se com Quiteria: crava-lhe um bastão em seu corpo e, antes de morrer, pede que seu último desejo seja poder casar-se com Quiteria. O padre hesita em um primeiro momento, mas ao final acaba por casá-los. No entanto, após o fatídico casamento, Basilio se levanta do chão, retira o punhal de seu corpo ensanguentado e vai embora com sua nova esposa. Para Camacho, só lhe resta desfrutar da luxuosa festa.

O triângulo amoroso aqui segue o esquema de Cervantes: o rico Camacho toma a pele felina do rico Micifuf; Zapaquilda se assemelha à desejada Quiteria; o desdém sofrido por Basilio, agora é retomado por Marramaquiz. Notemos, no entanto, como tanto no texto de Cervantes, como na épica de Lope, a pretendida escolhe o rico e é o pobre que ganha status de vilania. Quiteria casou-se por piedade e Zapaquilda tenta fugir de Marramaquiz, para poder voltar a cumprir seu papel de esposa com Micifuf:

---

<sup>500</sup> Como pretende, diz Sancho, um pobre como Basílio, alcançar a mão de Quitéria frente a Camacho? [...] à fé, senhor, eu acredito que o pobre deve contentar-se com o que encontrar, e não pedir o que não se pode obter.

<sup>501</sup> Para facilitar a localização do leitor, optou-se pela indicação entre parênteses da parte da obra em algarismo romano e do capítulo, em arábico.

«Huyendo el filo de tu injusta espada,  
que se quiere vengar de mi inocencia  
con tan fiera insolencia,  
quitándome mi esposo»;<sup>502</sup>  
(VEGA, 1634, Silva VI, vv. 349-352)

Finalmente, na Silva VII, temos o embate. Marramaquiz é apresentado desde o princípio como o gato troiano, que receberá a visita de Micifuf, o gato grego. Através dessa comparação, já podemos antecipar que a vitória será de Micifuf. Antes do desenlace, no entanto, Lope cita as azeitonas de Córdoba e homenageia duas mentes engenhosas e ilustres nascidas na cidade: Góngora e Lucano: “Córdoba, donde nacen andaluces/ Góngoras y Lucanos;” (*ibidem*, Silva VII, vv. 241-242)<sup>503</sup> Essa referência a Góngora, talvez o maior desafeto de Lope mostra-se surpreendente, uma vez que os dois escritores nunca se reconciliaram. No entanto, parece falar mais alto na última obra de Lope a admiração que este mantinha pelo poeta cordobês que, ainda que fosse seu rival, era visto por Lope como um dos maiores poetas de seu tempo.

---

<sup>502</sup> Fugindo o fio de tua injusta espada, que se quer vingar de minha inocência com tão feroz insolência, tirando de mim meu esposo.

<sup>503</sup> Córdoba, onde nascem andaluzes, Góngoras e Lucanos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese teve como ponto de partida um problema crítico. Pretendia-se compreender de que maneira se conceberam os comentários sobre a literatura ao longo dos séculos XVI e XVII na Espanha (*Siglos de Oro*). Para tal, o ponto de partida foram as ideias das quais os humanistas lançaram mão na primeira metade do XVI e que, ao comentar a poesia de Garcilaso de la Vega, formaram aquilo que verificamos como a primeira teorização/ crítica da Idade moderna na Espanha sobre a literatura, ainda que esses eruditos, como o Brocense e Fernando de Herrera não tivessem consciência de que seus trabalhos pudessem ser pensados séculos depois como um ponto de partida teórico/ crítico.

Isto posto, tentou-se verificar se havia de fato uma ruptura de pensamento entre os séculos XVI e XVII, ou seja, se a literatura seiscentista não pode ser pensada levando em conta a produção quinhentista. Logo pudemos apurar como o século XVII se assemelha ao século antecessor em diversos aspectos e que o ideal de imitação a modelos antigos, sempre relacionado à Itália do *Cinquecento* e à França de Nicolas Boileau, também encontrou seu espaço na Espanha. Isso mostra como essa teoria baseada na *imitatio* perdurou durante vários séculos, até que a era romântica conseguisse fazer com que a teoria literária não enxergasse mais a literatura greco-latina como uma herança opressora e única a ser seguida.

Chegamos a esse ponto após a análise de oito artes poéticas e de outros textos teóricos que, como quaisquer textos que se propõem a teorizar sobre objetos literários, mantinham um objetivo comum: o da ordenação, fato que se ratifica à Espanha contrarreformista e ao império dos Áustrias, cujo âmago era uma nação unívoca, cristã e, sobretudo, conservadora, o que inevitavelmente influenciou a formação literária da época.

A análise das artes poéticas mostrou como vigorou na Espanha um alinhamento à *Poética* de Aristóteles, ainda que isso não signifique que a *mimesis* aristotélica tenha sido tratada com rigor ou que não tenha havido uma penetração de ideias de outros filósofos como Cícero, Horácio e Platão. Os

escritores que se propuseram a escrever tratados poéticos tomaram a ideia aristotélica de *mímesis* e a ajustaram à *imitatio* para que a teoria do estagirita corroborasse a ideia de ordenação e homogeneidade na literatura espanhola que o século XVI conduzia. A cena teatral, assim como no texto de Aristóteles, foi apartada, o que fez, consequentemente, com que o texto poético se deslocasse de sua representação nos *corrales*.

Ficou claro que nas artes poéticas a produção coetânea praticamente foi ignorada. Isso chamou ainda mais atenção no trabalho de fôlego de López Pinciano, a *Filosofía antigua poética*, texto publicado na virada do XVI para o XVII, quando a produção poética efervescia e o debate entre “antigos” e “modernos” ganhava força. López Pinciano parece dar essa discussão como consumada e, embora apresente traços mais modernos em seu estudo, acaba por não polemizar com escritores como Lope de Vega, tão em voga na cena teatral do momento.

No entanto, levando em conta a falta de trabalhos de fôlego sobre a teorização do gênero épico nos Séculos de Ouro, detivemo-nos nas artes poéticas para verificar de que maneira o gênero foi tratado e demonstrar como o destaque dos eruditos espanhóis à epopeia foi maior que o dado por Aristóteles. A escolha das artes poéticas se deu pela relevância dos textos e, ao mesmo tempo, foi levada em conta a catalogação de Alberto Porqueras Mayo, em *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo*. Nesse sentido, a *Arte poética española*, de Juan Díaz Rengifo, se mostrou um texto muito mais relevante por seu caráter inaugurador de uma tendência aristotélica que por grandes méritos ou por desenvolver uma teoria sobre a poesia épica. Ainda assim, o texto foi muito difundido no final do século XVI e atingiu até mesmo Lope de Vega como um manual de instrução para novos poetas.

A publicação quatro anos depois da *Filosofía antigua poética* mostrou como o debate literário já estava instaurado. Tentamos mostrar, ao destacá-lo entre as artes poéticas, como o trabalho de López Pinciano foi o mais elaborado entre as poéticas dos Séculos de Ouro por sua reflexão filosófica mais refinada e por tentar dissertar sobre os gêneros literários de forma mais longa e complexa

que seus contemporâneos. Ao tratar a poesia épica, Pinciano se arriscou em relação à teoria aristotélica – ainda que, como mostramos, seu apego tenha sido bastante latente – ao tentar inserir as novelas de cavalaria, ainda em voga à época, no gênero épico. Isso aponta para dois fatores: primeiramente, López Pinciano ignora a métrica de um poema e foca na temática da narrativa para classificar um gênero; ao mesmo tempo, demonstra uma atenção do autor para seus gêneros coetâneos e a tentativa de resolução de enquadramento dentro da classificação aristotélica, assim como poucos anos depois também faria Cascales.

Pretendia-se fazer uma bipartição entre poéticas de via mais aristotélica e outras mais platônicas, posto que a diferença entre o texto de López Pinciano e o de Luis Alfonso Carvallo apontam para essa dicotomia. No entanto, parece que Carvallo representa a linha platônica mais definida, que nenhum autor alcançaria, o que faz com que essa divisão penda inevitavelmente para um aporte aristotélico, o que justifica o destaque dado a Aristóteles em toda a tese.

Fica claro, pois, como *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* e *Nueva idea de la tragedia antigua* foram os dois trabalhos mais inovadores entre os textos que se propuseram a teorizar sobre os gêneros literários. Conquanto Lope não tenha teorizado sobre o gênero épico, o objetivo de destacar seu discurso sobre a comédia foi o de demonstrar como sua poesia épica, marcada pela heterogeneidade, estava de acordo com a flexibilidade que o autor buscava no fazer literário. Importava-lhe mais o horizonte de expectativas de seu público que regras absurdamente rígidas e anacrônicas, o que aponta também para o caráter maneirista de Lope, que usou um gênero tão forte no Renascimento, como a épica, mas soube adequá-lo para as novas tendências, com a Modernidade que parecia surgir com o XVII.

Muito se tem falado sobre o caráter inovador da comédia de Lope, que de forma justa é aclamado como o pai do teatro moderno espanhol. No entanto, verificamos que seus poemas épicos não receberam a mesma atenção e, ao mesmo tempo, faltam estudos que os tratassem em relação. A análise dos sete poemas assinala a diversidade de sua poesia, como vimos destacando, mas

também demonstra como Lope estava atento aos modelos italianos, principalmente os de Ariosto e Torquato Tasso. Em outras palavras: Lope é um claro exemplo de um autor chave para entender o debate em torno de conceitos como *imitatio*, *emulatio* e *superatio*, ao problematizar essa tríade e se colocar mais próximo da superação, mas com forte relação com o ideal de emulação.

Já Luis Alfonso de Carvallo havia dado maior atenção à liberdade do poeta e González de Salas apresentava um ponto de vista mais flexível em relação à adequação às normas canônicas e buscava um alinhamento de sua teoria com a produção coetânea. Isso demonstra como o século XVII já dava mostras de mudança no que se refere à estética, o que fazia com que textos escritos apenas dez anos antes, como a arte poética de Díaz Rengifo, parecessem absolutamente ultrapassados. Lope de Vega, sempre atento às tendências literárias, não se mostrou alheio às mudanças. É justamente quando não se propõe a produzir um projeto definitivo, como a *Jerusalén conquistada*, que vemos o lado criativo de um autor marcadamente inovador e – por que não? – revolucionário na arte de escrever comédias.

Ao tomar os conceitos horacianos de ensinar e deleitar, vemos como Lope os tomou à risca em sua poesia épica, mas privilegiou o primeiro em detrimento do segundo. Como em grande medida, o objetivo central dos poemas era contar a história da Espanha – o que fazia com que houvesse implicitamente o desejo de ensinar – tanto *La Dragontea*, como *Isidro*, *Las fiestas de Denia*, *Jerusalén conquistada* e *Corona trágica* formam um grupo de poemas que mantém a ideia de “história em verso” apresentada por Carvallo e de “histórias dignas de epopeias”, de López Pinciano. Cabe a *La hermosura de Angélica* e *La Gatomaquia* a primazia do entretenimento e do deleite, em duas obras com objetivos distintos e em fases diversas de sua carreira.

Com efeito, a poesia épica de Lope de Vega está efetivamente atrelada à sua teoria sobre a comédia, o que confirma o compromisso do autor muito mais com o público do que com um modelo rígido, embora seu grande projeto, a *Jerusalén conquistada*, siga o modelo renascentista de Camões. Ao mesmo tempo, poemas como *Isidro* e *La Gatomaquia*, tão discrepantes dos modelos de

Virgílio, Torquato Tasso, ou de Camões, apontam para a vitória da criatividade sobre a submissão inexorável na poesia de Lope, o que demonstra como o autor foi inovador não apenas na arte de escrever comédias, como também na composição de sua poesia épica.

## REFERÊNCIAS

### Textos literários de Lope de Vega

VEGA, Lope de. *Colección de las obras sueltas assi en prosa como en verso de D. frey Lope Felix de Vega Carpio del habito de San Juan*. vol. XXI. Madri: Imprenta de don Antonio de Sancha, 1779

\_\_\_\_\_. *Corona trágica*. Madri: Cátedra, 2014 [1627]

\_\_\_\_\_. *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Cátedra: Madri, 2006 [1609]

\_\_\_\_\_. “El cuerdo loco” in *Comedias VII*. Madri: Turner, 1994 [1620]

\_\_\_\_\_. *Jerusalén conquistada*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954 [1609]

\_\_\_\_\_. *La Dragontea*. Madri: Cátedra, 2007 [1598]

\_\_\_\_\_. *La gatomaquia*. Madri: Bermejo, 1935 [1634]

\_\_\_\_\_. *Lope de Vega en sus cartas*. Tomo III. Madri: Artes gráficas Aldus, 1941 [1621]

\_\_\_\_\_. *La Filomena*. Madri: Alianza Editorial, 2007 [1621]

\_\_\_\_\_. “Pobreza no es vileza” in *Obras de Lope de Vega XXVII*. Madri: Atlas, 1969 [1625]

\_\_\_\_\_. *Poesía: La dragontea; Isidro; Fiestas de Denia; La hermosura de Angélica*. vol. I. Madri: Fundación José Antonio de Castro, 2005

### Crítica de Lope de Vega

BLÁZQUEZ RODRIGO, Marcelo. *La gatomaquia de Lope de Vega*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1995

BORJA, Francisco de. “Prólogo” in VEGA, Lope de. *Poesía*. vol. I. Madri: Fundación José Antonio de Castro, 2005

CAMPANA, Patrizia. *La silva en Lope de Vega*. AISA. Actas V, p. 249-260, 1999



CARREÑO, Antonio. "Introducción" in VEGA, Lope de. *Poesía*. vol. I e III. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2005

CARREÑO-RODRÍGUEZ, Antonio. "Introducción" in *Corona trágica*. Madrid: Cátedra, 2014

CONDE, Pedro. "Las paradojas de Lope ante los modelos clásicos" in *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. "Estudio crítico" in VEGA, Lope de. *Jerusalén conquistada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954

GRAZIA PROFETI, María. "Introducción y texto crítico" in VEGA, Lope de. *Fiestas de Denia*. Florencia: Alinea Editrice, 2004

LAPESA, Rafael. "La Jerusalén Conquistada" in RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. vol.3. Barcelona: Crítica, 2001

MARCELLO, Elena. "La fascinación de Andrea Perrucci por Lope" in *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010

MICÓ, José María. *Épica y reescritura en Lope de Vega*. Criticón. 74. p. 93-108. Toulouse, 1998

OROZCO DÍAZ, Emilio. *Lope y Góngora frente a frente*. Madrid: Gredos, 1973

PACHECO, Francisco. "Prólogo" in *Jerusalén conquistada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1954 [1609]

SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio. "La recepción de la obra y la carrera literaria del autor" in VEGA, Lope. *Isidro*. Madrid: Cátedra, 2010

\_\_\_\_\_. "La dragontea en la tríada virgiliana de fin de siglo" in VEGA, Lope. *La Dragontea*. Madrid: Cátedra, 2007

TRAMBAIOLI, Marcella. “*La hermosura de Angelica* de Lope de Vega: estado de la cuestión” in VEGA, Lope de. *La hermosura de Angélica*. Madri: Iberoamericana, 2005

WRIGHT, Elizabeth. *Pilgrimage to patronage: Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2001

### **Artes poéticas/ teoria poética dos séculos XVI e XVII**

CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Kassel: Reichenberger, 1997 [1602]

CASCALES, Francisco. *Cartas Filológicas*. Madri: Espasa-Calpe, 1961 [1634]

\_\_\_\_\_. *Tablas poéticas*. Madri: Espasa-Calpe, 1975 [1617]

DÍAZ RENGIFO, Juan. *Arte poética española*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1592 (original disponível na Biblioteca General da Universidad de Salamanca)

DU BELLAY, Joachim. *La défense et Illustration de la langue française*. Imprimé à Paris pour Arnold l'Angelier, 1549

FARIA E SOUSA, Manuel de. “Juicio del poema” in CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972. [edição facsimilar da de Madri, de 1639]

GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua*. Kassel: Reichenberger, 2003 [1633]

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Aragón: Prensa universitaria, 2010 [1648]

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madri: Fundación José Antonio Castro, 1998 [1596]

LUZÁN, Ignacio de. *La poética o reglas de la poesía*. Barcelona: Selecciones bibliófilas, 1956 [1737]

PELLICER DE TOVAR, Joseph. "Epílogo de los preceptos del poema heroico." in SÁNCHEZ, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madri: Gredos, 1961 [1625]

PEÑALOSA Y MONDREGÓN, Benito de. *Libro de las cinco excelencias del español que despueblan a España para su mayor potencia y dilatacion: ponderanse para que mejor se aduier[n] las causas del despueblo de España y para que los lugares despoblados della, se habiten, y sean populosos*. Impresso en Pamplona: por Carlos de Labàyen, 1629

SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance castellano*. Madri: Instituto Nicolás Antonio. 1944 [1582]

TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*. Bari: Gius. Laterza, 1964 [1594]

### **Textos clásicos greco-latinos**

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Antonio López Eire. Madri: Istmo, 2002

\_\_\_\_\_. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. São Paulo: EDIPRO, 2006

HORACIO. *Arte poética*. Trad. Juan Antonio González Iglesias. Madri: Cátedra, 2012

PLATÃO. *La república*. Madri: Alianza Editorial, 1994

\_\_\_\_\_. *Íon*. Lisboa: Inquérito, 1988

PLAUTO. "Anfitrión" in *Comedias*. Madri: Gredos, 1993

### **Crítica e teoría literária**

ABRAMS, Mike. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica*. Barcelona: Barral, 1975

ARENAS CRUZ, Elena. "La teoría de los géneros y la Historia literaria" in CARMEN BOBES, María del (org.). *La historia de la literatura y la crítica*. Salamanca: Colegio de España, 1999

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015

BLANCO, Mercedes. *Góngora heroico: las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa hispánica, 2012

BOBES, Carmen; BAAMONDE, Gloria; CUETO, Magdalena; FRECHILLA, Emilio; MARFUL, Inés. *Historia de la teoría literaria II: transmisores, poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998

BRANCAFORTE, Benito. "Introducción" in CASCALES, Francisco de. *Tablas poéticas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1975

BRAUN, Martin. *History and romance in Graeco-Oriental literature*. London: Garland, 1987

BRAVO GARCÍA, Antonio. *Aristóteles en la España del Siglo XVI. Antecedentes, alcance y matices de su influencia*. Filosofía medieval. Madrid, v. 4, n.1, p. 203-249, 1997

BRILHANTE, Maria João. *A implantação do modelo aristotélico no teatro europeu*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2017

BURKE, Peter. *The european renaissance*. Oxford: The making of Europe, 1998

CACHO CASAL, Rodrigo. *Volver a un género olvidado: la poesía épica del Siglo de Oro*. Revista Críticon. 115, 2012, p. 5-10

CARPEAUX, Otto María. *O renascimento e a reforma por Carpeaux*. São Paulo: Cultura, 2002

CARAVAGGI, Giovanni. *Studi sull'Epica ispanica del Rinascimento*. Pisa: Università di Pisa, 1974

CEBRIÁN, José. *El género épico en España*. Sevilla: Philologia hispanalensis. nº 4, v. 1, 1989, p. 171-184

CHECA BELTRÁN, José. *Razones del buen gusto: poética española del neoclasicismo*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1998

CHEVALIER, Maxime. "La épica culta" in *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*. Madri: Turner, 1976

COSTA, Lúcia Militz da. "A questão da mímese" in *A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992

COTARELO, Emilio. "Prólogo" in LUGO Y DÁVILA, Francisco de. *Teatro popular*. Madri: Real Academia, 1906

COUDERC, Christophe. "El "Arte nuevo" en Francia" in *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010

CURTIUS, Ernst. *Literatura europea y edad media Latina*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1955

DARST, David. *Imitatio*. Madri: Orígenes, 1985

DAVIS, Elizabeth. *Mith and identity in the epic of imperial Spain*. Columbia: University of Missouri Press, 2000

\_\_\_\_\_. *El destino de Ismenia*. Madri: Centro virtual Cervantes, 1992

DELEUZE, Gilles. *A dobra. Leibnz e o Barroco*. São Paulo: Papirus, 2005

DUPONT, Florence. *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*. Paris: Aubier, 2007

EGIDO, Aurora. *La silva en la poesía andaluza del Barroco*. Criticón. v. 46, n. 1, p. 5-39, 1989

ESTEVE, Cesc. "El Pelayo y la teoría de la épica de Alonso López Pinciano." *in* López Pinciano. Alonso. *El Pelayo*. Estudios introductorios de Lara Vilà y Cesc Esteve. Vigo: Mirabel, 2005

FIGUEIREDO, João. "Armas e letras" *in* *A autocomplacência da mimesis*. Coimbra: Angelus Novus, 2003

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1967

FUMAROLI, Marc. *La querelle des anciens et des modernes*. Paris, Gallimard, 2001

GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madri: Gredos, 1972

GARCÍA BERRIO, Antonio. *Introducción a la poética clasicista*: comentario a las "Tablas poéticas" de Cascales. Madri: Taurus, 1988

\_\_\_\_\_. *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madri: Cátedra, 2016

GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. *Introducción al Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Madri: Cátedra, 2006

GARCÍA SORIANO, Juan. "Las Cartas Filológicas" *in* CASCALES, Francisco. *Cartas Filológicas*. Madri: Espasa-Calpe, 1961

GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *Estudio crítico al Expostulatio Spongiae*. Kassel: Reichenberger, 2011

GORGA LÓPEZ, Gemma. "La Biblia en la poesía lírica y épica de la edad de oro" *in* OLMO LETE, Gregorio. *La Biblia en la literatura española*. Madri: Trotta, 2008

HAMBURGER, Kate. *La lógica de la literatura*. Madri: Visor, 1995

HATHAWAY, Baxter. *The age of Criticism*. Connecticut: Greenwood, 1962

HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*: Tomo II. Madri: Guadarrama, 1968

HERRERA, Fernando de. Comentarios a la poesía de Garcilaso de la Vega in GALLEGU MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madri: Gredos, 1972 [1580]

HIGHET, Gilbert. "El Renacimiento: la epopeya" in *La tradición clásica*. Tomo I. México: Fondo de Cultura Económica, 1954

HUERTA CALVO, Javier. "La teoría de la crítica literaria" in AULLÓN DE HARO, Pedro. *Teoría de la crítica literaria*. Madri: Trotta, 1994

HUNTER, Richard. *A comédia nova da Grécia e de Roma*. Curitiba: UFPR, 2010

KELLY, Van. "Criteria for the Epic: Borders, Diversity and Expansion" in OBERHELMAN, Steven (org). *Epic and epoch: essays on the interpretation and History of a genre*. Texas: Texas Tech University Press, 1994

LABRADOR HERRAIZ, José; DIFRANCO, Ralph. Estudio preliminar in PADILLA, Pedro de. *Thesoro de varias poesías*. México: Frente de Afirmación hispanista, 2008

LACADENA, Esther. "La Eneida, de Virgilio" in *Nacionalismo y Alegoría en la épica española del XVI*. Madri: Pórtico Librerías, 1980

LARA GARRIDO, José. *Los mejores espectros: Teoría y práctica de la épica culta en el Siglo de Oro*. Málaga: Analecta Malacitana, 1999

LÁZARO CARRETER, Fernando. "Imitación y originalidad en la poética renacentista" in RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. vol.2. Barcelona: Crítica, 2001

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 2003

\_\_\_\_\_. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário e a afirmação do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995

LÓPEZ DE AGUILAR, Francisco. "Expostulatio Spongiae" in GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *Estudio crítico al Expostulatio Spongiae*. Kassel: Reichenberger, 2011 [1617]

LOUVAT, Bénédicte; ESCOLA, Marc. "Les fondements de la doctrine classique" in CORNEILLE. *Trois discours sur le poème dramatique*. Paris: Flammarion, 2000

LUGO Y DÁVILA, Francisco de. *Teatro popular*. Madrid: Real Academia, 1906 [1622]

LUKÁCS, György. *Teoría de la novela*. Barcelona: Siglo XXI, 1967

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1995

MARTÍNEZ BERRIOCHOA, Alejandro. "Introducción" in SÁNCHEZ DE LIMA, Miguel. *El arte poética en romance castellano*. Madrid: Clásicos hispanos, 2012

MAY, Georges. *Le dilemme du roman au XVIII siècle*. Paris : Presses Universitaires de France, 1963

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo II. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972

\_\_\_\_\_. *Orígenes de la novela*. Tomos I, II e III. Santander: Aldus, 1943



MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La epopeya castellana a través de la literatura española*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945

MILLER, Stephen. "Galdós and the Theory and Practice of Epic in Spain" in OBERHELMAN, Steven (org). *Epic and epoch: essays on the interpretation and History of a genre*. Texas: Texas Tech University Press, 1994

PALMIRENO, Juan Lorenzo. *Discursos latinos*. Madri: CSIC, 2009

PÉREZ PASCUAL, Ángel. *Juan Díaz Rengifo y su arte poética española*. Ávila: Diputación de Ávila, 2011

PIERCE, Frank. *La poesía épica del siglo de Oro*. Madri: Gredos, 1961

PIÑERO RAMÍREZ, Pedro. *La épica hispanoamericana colonial* in ÍÑIGO MADRIGAL, Luis. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo I. Madri: Cátedra, 1992

PORQUERAS MAYO, Alberto. *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*. Barcelona: Puvill, 1986

\_\_\_\_\_. "Valor y significado del *Cisne de Apolo*" in CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Kassel: Reichenberger, 1997

POZUELO YVANCOS, José María. *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*. Salamanca: Ediciones Salamanca, 2014

PRIETO, Antonio. "Origen y transformación de la épica culta en castellano" in *Coherencia y relevancia textual*. Madri: Alhambra, 1980

PROFETI, Maria Grazia. "Me llamen ignorante Italia y Francia" in *El Arte nuevo de hacer comedias en su contexto europeo*. Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2010

RICO VERDÚ, José. "Introducción" in LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Madri: Fundación José Antonio Castro, 1998

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. São Paulo: Loyola, 2000

ROUBINE, Jean-Jaques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Editor, 2000

RUIZ PÉREZ, Pedro. *Historia de la literatura española: El siglo del arte nuevo*. Barcelona: Crítica, 2010

RILEY, Edward. *Cervantes's Theory of the Novel*. Londres: Oxford, 1962

\_\_\_\_\_. "The Dramatic theories of Don Jusepe González de Salas" in *Hispanic Review*, XIX, 1951, p. 183-203

ROTTERDÃ, Erasmo de. *Des. Erasmi Roterdami Dialogus Ciceronianus siue De optimo genere dicendi*. Madri: Usoz, 1528

SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Historia de la crítica literaria en España*. Madri: Taurus, 1989

SÁNCHEZ, José. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madri: Gredos, 1961

SÁNCHEZ BARBERO, Francisco. *Principios de retórica y poética*. Madri: León Pablo Villaverde, 1854

SÁNCHEZ DE MORATALLA, Alfonso. "Apéndice A la Reclamación a la Esponja" in GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *Estudio crítico al Expostulatio Spongiae*. Kassel: Reichenberger, 2011

SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis. "Dice Aristóteles": la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro. *Criticón*, nº 79, 2000, p. 9-35

\_\_\_\_\_. "Estudio preliminar" in GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio. *Nueva idea de la tragedia antigua*. Kassel: Reichenberger, 2003

SÁNCHEZ SALOR, Eustaquio. "Épica" in CODOÑER, Carmen. *Géneros literarios latinos*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1987

SARDUY, Severo. "La cosmología barroca: Kepler" in AULLÓN DE HARO, Pedro (org). *Barroco*. Madri: Verbum, 2004

SCHAEFFER, Jean-Marie. "Du normativisme à l'essentialisme" in *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*. Paris : Éditions su Seuil, 1989

SCHMITT, Charles. "La literatura aristotélica" in *Aristóteles y el Renacimiento*. León: Universidad de León, 2004

SEBOLD, Russell. "Sobre la actualidad de las reglas" in *El rapto de la mente: poética y poesía dieciochescas*. Barcelona: Anthropos, 1970

SENABRE, Ricardo. Introducción in MESA, Cristóbal de. *Rimas*. Badajoz: Clásicos extremeños, 1991

SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. Madri: Gredos, 1970

STAIGER, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madri: Rialp, 1967

TRINGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa Editora, 1993

VAQUERO, Mercedes. "Spanish Epic of revolt" in OBERHELMAN, Steven (org). *Epic and epoch: essays on the interpretation and History of a genre*. Texas: Texas Tech University Press, 1994

VARA DONADO, José. *Origen de la tragedia griega*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996

VEGA, María José. *La teoría de la Épica en el Siglo XVI: España, Francia, Italia y Portugal*. Vigo: Academia del Hispanismo, 2010.

VILANOVA, Antonio. "Preceptistas del siglo XVI y XVII" in DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Historia general de las literaturas hispánicas*. Tomo III. Barcelona: Vergara, 1969

VILLANUEVA, Darío. *Cronología de la literatura española*. Madri: Cátedra, 1991

VIÑAS PIQUER, David. *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel, 2007

WELLEK, René. *Historia de la crítica moderna (1750 - 1950). La segunda mitad del siglo XVIII*. Madri: Gredos, 1989

\_\_\_\_\_. *Historia literaria. Problemas y conceptos*. Barcelona: Laia, 1983

WHITMAN, Cedric. *Homer and the heroic tradition*. Cambridge: Harvard University, 1958

YNDURÁIN, Domingo. *Humanismo y Renacimiento en España*. Madri: Cátedra, 1994

### Outros textos

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967

BIBLIA. N.T.; FIGUEIREDO, Antonio Pereira de, Padre. *Bíblia sagrada: contendo o velho e o novo testamento*. São Paulo: Das Americas, 1950-1952.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Coimbra: Colégio das Artes, 1572

CERVANTES, Miguel de. *Obra completa*. Madri: Águilar, 1952

\_\_\_\_\_. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madri: Alfaguara, 2010 [1605, 1615]

ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio. *Sanson Nazareno*. Alicante: Biblioteca Miguel de Cervantes, 2015 [1656]

ERCILLA, Alonso de. *La Araucana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947 [1589]

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1943

\_\_\_\_\_. *Soledades*. Madri: Cátedra, 1998 [1613]

GONZÁLEZ CREMONA, Juan Manuel. *La vida y la época de Carlos I*. Barcelona: Planeta, 1998

GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muito?* São Paulo: Unesp, 2011

HÖFFE, Otfried. *Aristóteles: introdução*. Porto Alegre: Artmed, 2008

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *El Pelayo*. Madri: Impreso por Luis Sánchez, 1605

LYNCH, John. *Los Austrias*. Barcelona: Crítica, 2007

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1980

\_\_\_\_\_. *Carlos V y el pensamiento político del Renacimiento*. Madri: Imprenta nacional, 1998

\_\_\_\_\_. *Antiguos y modernos*. Madri: Alianza Editorial, 1965

MÁRTIR RIZO, Juan Pablo. *Poética de Aristóteles traducida del Latin con comentarios*. Manuscrito original presente na Biblioteca Nacional da Espanha, 1623

MESA, Cristóbal de. *Rimas*. Badajoz: Clásicos extremeños, 1991 [1609?]

MONTAIGNE, Michel de. *Essais*. Paris: Les Belles Lettres, 1948

PERRAULT, Charles. *Parallele des anciens et des modernes en ce qui regarde la poesie*. Paris: Jean Coignard, 1962

PERUGINO, Fabio Franchi. *Coleccion de las obras sueltas assi en prosa como en verso de D. frey Lope Felix de Vega Carpio del habito de San Juan*. vol. XXI. Madri: Imprenta de don Antonio de Sancha, 1779

RANK, Michael. *Cruzadas e os Soldados da Cruz: os dez cruzados mais importantes*. São Paulo: Five Minute books, 2015

RAPIN, René. *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*. Genebra: Droz, 1970 [1672]

SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco. Comentarios *in* GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madri: Gredos, 1972 [1574]

SERVIUS. *Commentaire sur l'Eneide de Virgile : Livre VI*. Trad. Emmanuelle Jeunet-Mancy. Paris: Les Belles Lettres, 2012

TAMAYO DE VARGAS, Tomás. Comentarios *in* GALLEGO MORELL, Antonio. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madri: Gredos, 1972 [1622]

TRILLO Y FIGUEROA, Francisco. *Napolisea: poema heroyco y panegírico*. Impresso em Granada.1651

VEGA, Garcilaso de la. *Poesía completa*. Madri: Gredos, 1972

VIVES, Juan Luis. *Obras completas*. Madri: Aguilar, 1948 [1524]

WEINBERG, Bernard. *Estudios de poética clasicista*. Madrid: Perspectiva, 2003

## ANEXOS

Nessa seção, constam algumas páginas da edição original de cada obra, presentes na Biblioteca Nacional de España, em Madri:

*Fiestas de Denia*

# FIESTAS DE DENIA

AL REY CATHOLICO  
FELIPO III.  
DE ESTE NOMBRE.

DIRIGIDAS  
A LA EXC.<sup>MA</sup> SEÑORA  
Doña Cathalina de Zuñiga,  
Condesa de Lemos, Andrada,  
y Villalva, Virreyna de  
Napoles.

POR LOPE DE VEGA CARPIO,  
Secretario del Marquès de Sarria.

---

*Impresso en Valencia en casa de Diego  
de la Torre. Año 1599.*

Biblioteca Nacional de España

A LA EXC.<sup>MA</sup> SEÑORA  
Doña Cathalina de Zuñiga,  
Virreyna de Napoles.

**P**OR escusar al Marquès mi Señor de lo que èl supiera tambien hazer en Prosa , ò Verso ( que en lo primero no tiene segundo, ni en lo segundo le conozco primero ) escrivo à V. E. la Relacion de las Fiestas , que en Dènia hizo su Ilustrissimo Hermano à la Magestad de nuestro Cesar Catholico, para que por ellas sepa , como fue Huesped en su Casa el mayor , y mas poderoso Monarca del Mundo. Dios guarde à V. E. y nos la buelva con bien de Napoles.

Criado de V. E.  
*Lope de Vega Carpio.*  
A 2 LI-



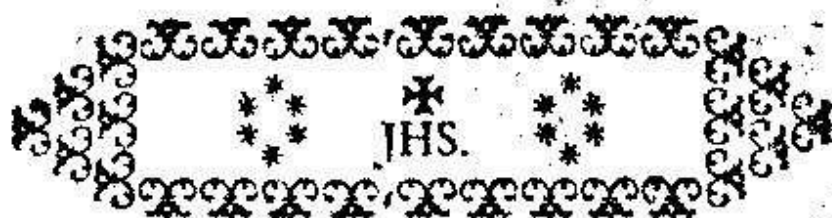
## LICENCIA.

**Y**O el Doctor Pedro Juan Assensio, por mandado, y comission de Don Juan de Ribera, Patriarcha de Antiochia, y Arzobispo de Valencia, del Consejo de su Magestad, &c. he visto, y leído este Libro, cuyo titulo es: *Fiestas de Dènia al Rey Catholico Felipo III. de este nombre*, por Lope de Vega Carpio, Secretario del Marqués de Sarria; y en él no he hallado cosa, que repugnasse à nuestra Santa Fè Catholica, Tradiciones de la Iglesia, Decisssiones de Sacros Concilios, ni menos à las buenas costumbres, y muchas dignas de ser con atencion particular leídas, así por el sugeto de que tratan, como por la elegancia del estilo con que se escriven; y así digo, que merece ser impresso, para que puedan todos participar de cosa tan buena: En fee de lo qual lo firmè de mi nombre, en Valencia à 8. de Mayo de 1599.

*V. Petrus Ioannes Assensius.*

CAN-

Pag. 15



## CANTO PRIMERO.

**P**uesto que del valor divino vuestro,  
 Inclita generosa Cathalina,  
 Gloria de España, honor del siglo nuestro,  
 Se hiziera Obra mas alta, y peregrina,  
 Pues no ay pluma sutil, ni pincel diestro  
 De mano humana en perfeccion divina;  
 Oy es fuerza cantar otro sugeto,  
 Que mira al blanco de este mismo efeto.

Aplicad el divino entendimiento  
 Al canto humilde por la causa grave;  
 Hare cuenta que tengo el Cielo atento,  
 De cuyas gracias tanta parte os cabe:  
 No llevará mas favorable el viento  
 Dando en la popa la contenta Nave,  
 Que yo, si tal favor mi canto mueve,  
 Que no hablando de vós, será mas breve.

A 3

Tiem-

Biblioteca Nacional de España

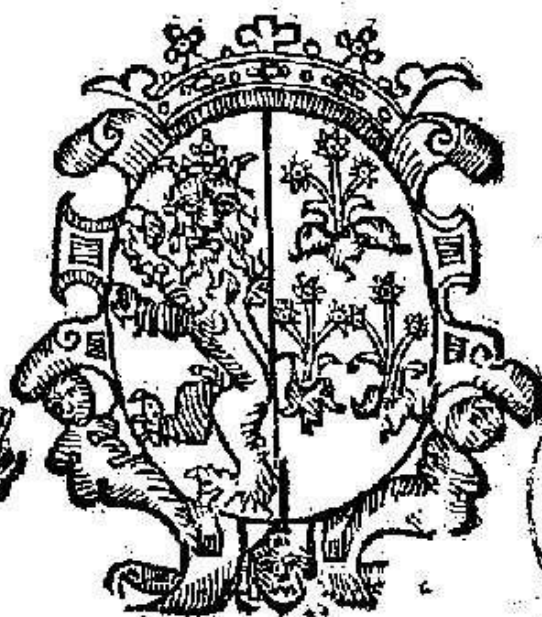
Isidro

**P O E M A C A S-**  
**T E L L A T O D E L O P E**  
 de Vega Carpio, Secretario del Marqués  
 de Sarria.

*EN QUE SE ESCRIBE LA VIDA DEL*  
*bienaventurado Isidro, Labrador de Madrid, y*  
*su Patron diuino.*

**DIRIGIDA A DON DALMAY DE**  
**Queral, Conde de Santa Coloma, Barón de Queral,**  
**y señor del Caljar.**

Año.



1608.

CON LICENCIA

En Barcelona, en casa

Anglad

A costa de Isidro Andrés Librero.

© Biblioteca Nacional de España

# AL REY NUESTRO

Señor.

Lope de Vega Carpio.

**A**l cides nuevo, en cuyos ðhros tiernos  
 Mientras descansa el grã Filipo Atlãte,  
 Cargan dos mûdos, porq̃ soys bastãte,  
 Si los hubiera para mas gouernos.  
 Objeto de los cielos sempiternos,  
 Como el espejo al sol, laç en Diamãte,  
 Inviter Español, Cesar Infante,  
 Mas digno de viuir siglos eternos.  
 Aquí donde mi Isidra fue nacido,  
 Resvos, tan bienauenturado,  
 Como deueys de estarle agradecido.  
 Vuestros antecessores le han honrado,  
 Y a reyna en Dios si labrador ha sido  
 Luntad el ceptro a su diuino grado

# PROLOGO.

Libro. 1. de  
Ponia.



IS CVLP A tengo deste atreui-  
miento, por la dulçura del a-  
mor de la patria, de quien dixo  
Ouidio:

*Rursus amor patrie ratione valentior omni:  
Quod tua fecerunt scripta retexit opus.*

Y por la deuocion deste Labrador suyo, que  
todos los que en ella nacimos, tenemos por padre.  
Ya se que en ella no ay Propheta, y que la mali-  
cia destes tiempos no perdona los propios hijos:  
pero tambien faltara yo a la obligacion de serlo,  
si quando tan de veras se trata de esforçar la me-  
moriam deste santo, no lo ofreciera de mi caudal  
humilde estas cortas alabanças, q̄ espéro en Dios  
aumentaran la deuocion en muchos, que por ser  
en verso, parece que mucuen con mayor eficacia  
cuya virtud, fuerça, y excelencia, pudiera dezir a-  
qui, si a todos los que esto pretenden, no les hubie-  
ra ganado por la mano Polidoro Virgilio, en el  
capitulo naue de su primero libro, en que atribui-  
ye el origē y principio del verso al mesmo Dios,  
que no viene mal con lo que Ouidio dixo:

*Est Deus in nobis.*

Lib. 3. de ar-  
te amandi.

Pro Arch.  
Poeta.

Antiqui. 1. 7  
In proleg.  
Euseb.

Pitagoras hizo harmonia, y metrio las cosas ce-  
lestiales. Ciceron honra la Poesia, con dezir que  
las otras ciencias se aprenden por doctrinas, y pre-  
ceptos, y que esta se mueue con las fuerças del en-  
tendimiento. Moysen, Dauid, Salomon Iob, y los  
Profetas, escriuieron en verso: así lo sienten Iose-  
pho, y san Geronymo. El honrar la Iglesia sus-  
titas con versos, acredita mucho, que en ellos se es-  
crigan

Fol. i.

# CANTO PRIMERO.

## ARGUMENTO.

ISIDRO NACE, Y SE  
cria virtuosamente. Sus padres mue-  
ren, y los labradores vezinos  
tratan de casarle.



*Anto el varon celebrado,  
Sin armas, letras, ni amor  
Que ha de ser en labrador  
De mano de Dios labrado,  
Sujeto de mi labor.*

*Si voz, y plectro me falta,  
Mi tronco instrumento esmalta,  
Palestina Virgen Pales,  
De las cuerdas celestiales  
Del Alemania mas alta.*

*No venga Fauno, ni Dria,  
Ni el pan del Arcadio suelo,  
Solo ayuden à mi Zelo  
La Crisifera Maria,  
Y el pan que baxò del cielo.*

A

Para

*Virgil. 1.  
Georg. 1.  
3.*

*Enos fue el  
primero que  
inuoco el nò-  
bre de Dios;  
Hier. contra  
Iuin. 1.  
Euseb.*



*La hermosura de Angélica*

LA  
HERMOSURA  
DE ANGELICA

Con otras diuersas Rimas.

*De Lope de Vega Carpio.*

A Don Iuan de Arguijo, Veinti-  
quatro de Seuilla.



EN BARCELONA.

A costa de Miguel Menescal Mercader  
de Libros. M.DCIII.

Ayuntamiento de Madrid

Soneto ala fama de Lope de Vega, y a su Angelica.  
 Por fray Onofre de Requienes, de la Ordē de Predica-  
 dores, Doctor en Theologia y lector de Artes  
 del Conuento de sancta Catherina Mar-  
 tyr de Barcelona.

**P**inta pues eres milagroso Apeles  
 Famoso Lope vna hermosura Angelica,  
 Tras la Arcadia (por docta) Aristorelica,  
 Conque han honrrado a España tus papeles  
 Mira que admiras celebres puzelos,  
 O a tu Ysidro ofreciendo historia Celica,  
 O ala Inglesa cudicia y flota belica,  
 Libro que es Vellochino de tal Heles,  
 Los colores realça Lope Infigne,  
 Si es que ala beila retratar procuras,  
 Tã Angelica en rostro quanto en nombre.  
 Mas no les realçes porque no se indigne  
 Su soberano Auctor viendo auenturas  
 Ganar por ello nombre de mas que hombre.

¶ 3

A don



*A don Iuan de Arguijo, Veyn-  
ti quatro de Seuilla.*

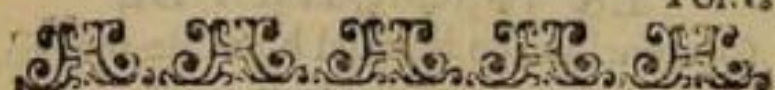


Via escrito y dirigido estas rimas  
ala Magestad de Philippe Hermen-  
negildo, quando en sus tiernos a-  
ños se començo a exercitar en la le-  
cion de algunos libros, y faltandome tiempo de  
corregirlas. hã dormido hasta agora, que el a-  
mor que à V.m, tengo las ha despertado de  
mis papeles, yno fiendo ya para ocupar los ojos q̃  
miran tanto mundo: hago eleccion del mayor  
ingenio, que las corrija, y del mayor Meccenas  
que las ampare. Dios guarde a V.m.

*Lope de Vega Carpio.*

*A don*

Fol. r.



## CANTO PRIMERO.

D E L A H E R M O.

*sura de Angelica. Lido Rey del  
Andaluzia se casa con la be-  
lla Clorinarda hija del Rey de  
Fez Cardiloro Principe de Tã  
ger. La sigue hasta Sevilla, y que-  
riendo de pena desesperarse, es  
detenido en sombra de su pa-  
dre Mandricardo.*

**B**Ellas armas de amor estrellas puras  
diuino resplandor de mi sentido,  
que por mis versos viuireys seguras  
Que vueitra clara luz sepulte olvido:  
Puesto q̃ esteys por larga ausencia escuras,  
Que blandamente me mireys os pido  
Para q̃ el Sol como en cristal pequeño,  
Me abraze el alma de quien fuistes dueño.

A

Que

*Jerusalén conquistada*

I E R V S A L E N  
**C O N Q V I S T A D A,**  
 E P O P E Y A T R A G I C A.



*D E L O P E F E L I S D E V E G A*  
*Carpio Familiar del Santo Oficio*  
*de la Inquisicion.*

A L A M A G E S T A D D E F E L I P E  
 Hermenegildo Pri mero deste nombre , y  
 Tercero del primero.

*Legant prius, & postea despiciant, ne videantur non ex iudi-*  
*cio, sed ex odij presumptione ignorata damnare. Hiero.*  
*in præfatione Isay. ad Paul. & Eust.*



**E N M A D R I D**  
 En la imprenta de Iuan de la Cuesta.

---

Año de M. DC. IX.  
 A costa de Christoual de Loarte Librero en Toledo.

© Biblioteca Nacional de España

BALTASAR ELYSIO  
de Medinilla Toledano, à los  
aficionados a los escritos  
de Lope de Vega  
Carpio.

**A**VIENDO Llegado à mis manos este Elogio, sacado del libro de retratos q̄ haze Francisco Pacheco en Seuilla, de los hombres en nuestra edad insignes, quise comunicarle à los aficionados à los escritos de Lope sin voluntad y consentimiento suyo, auiendo quedado a corregir la impresion de su Ierusalen en ausencia suya. Bien se que aura algunos que les parezca atreuimiento mio anticipar estas alabanzas à sus dias, mas como me ha parecido que ha de ser immortal en este Poema, y que en qualquiera tiempo era alabarle miétras vive, he querido por agradar à muchos, disgustar à pocos, entre los quales se yo, que le cabrà la mayor parte de este disgusto por su natural modestia, y humildad tan conocida de todos.

Aduiértase que no es este el retrato que hizo Francisco Pacheco.

¶ FRAN-

# EL PROLOGO AL Conde de Saldaña.



A aficion q̃ V. Excel. tiene à las letras, mayormēte à las deste genero, el amparo q̃ haze à los que la professan, siēdo su Mecenas, y bienhechor, me obliga, y si lo puedo dezir, me fuerza, a dirigirle este Prologo de mi Ierusalē, q̃ como fundamēto suyo, tiene necesidad de mayor proteccion. Tarde, y esperada sale a luz, que por ocasion de algunos libros, sin doctrina, sustancia, y ingenio, escritos para el vulgo, se prohibio la impresion de todos generalmente. No querria que fuesse par to monstruoso, por lo menos yo le he escrito con animo de servir à mi patria tan ofendida siempre de los Hactoriadores estrangeros, <sup>a</sup> y por culpa de las passadas guerras de los Moros, tan falta de los propios. Bien se que ha de auer algunos de los muchos que se dan en este tiempo à la leccion de las historias, que han de ponerle entre otras objeciones el auerse hallado el Rey Alfonso de Castilla en la conquista, à que me ha parecido rēspōder en este Prologo, porque, ó sirue de introduccion à lo que se ha de tratar, ó de respuesta à los que le han de reprehender. Que los Españoles que digō passassen al Asia à esta sagrada guerra, es sin duda. <sup>b</sup> Pruēuase en muchas Chronicas, y papeles manuscritos, cartas executorias, y priuilegios Reales de varios linages, sin las insignias de muchos escudos de armas, donde por no hallar sus dueños otro mas prouable principio, que la batalla de las Na-

*ad cursu temporis  
non mutat substā  
tiam veritatis. l.  
sicut fals. c. ad  
leg. cornel. de  
fals.*

*El timbre de  
los Méloças  
de Martesgu  
do y Almacā;  
trae la cadena  
de las Nauas,  
pero la Cruz  
es de Ierusalē.*

uas



O R I G I N A L

2



Y O canto el zelo, y las hazañas canto  
 De aquel varon soldado, y peregrino,  
 Que a ser del Asia vniuersal espanto,  
 Desde la selua<sup>a</sup> Calidonia vino:  
 El que al tirano del Sepulcro santo  
 Vencio en los campos de Belen diuino,  
 Haziendo a vn tiempo (de<sup>b</sup> Minerva infusas)  
 Llorar las armas, y cantar las Musas.

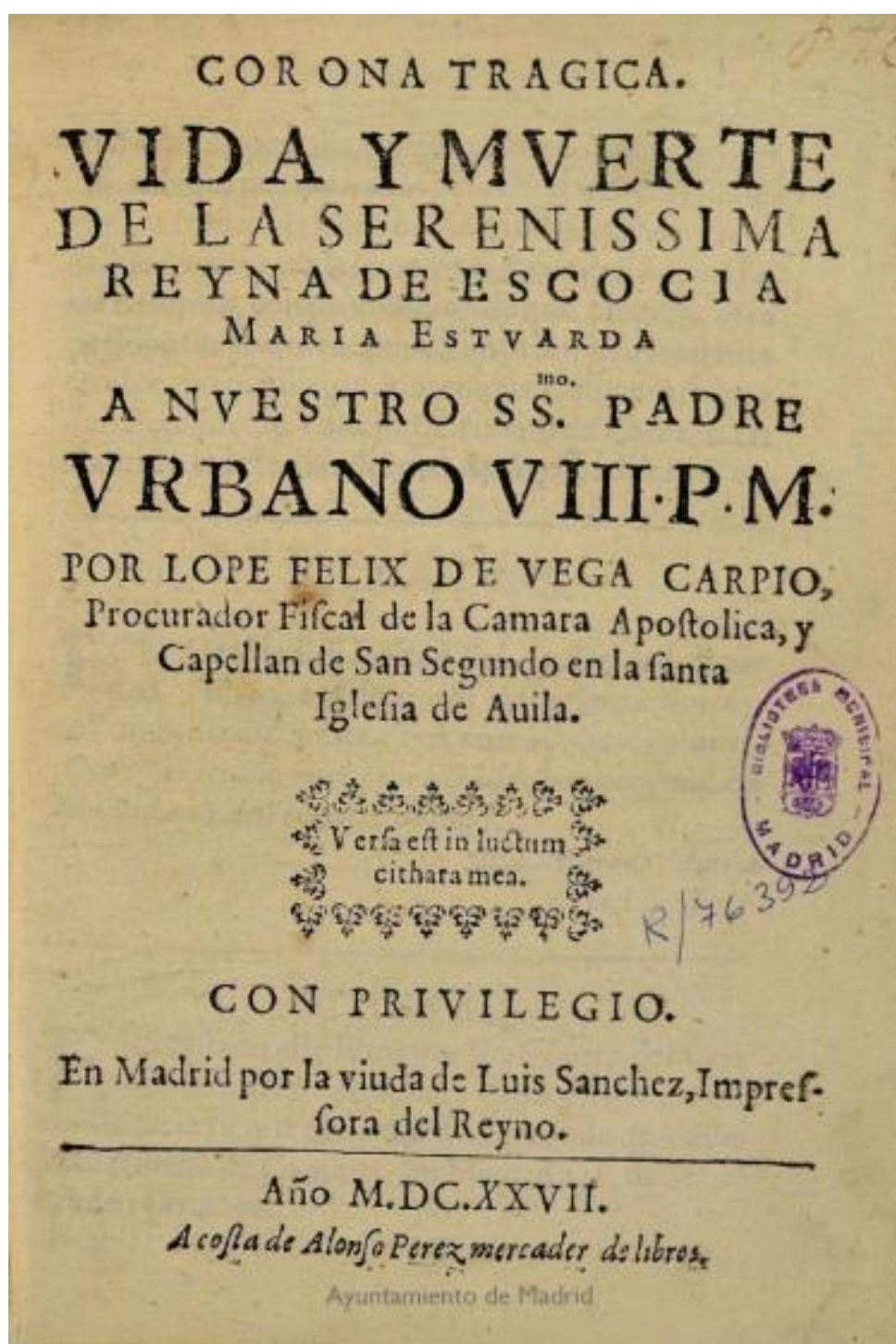
Hermosas<sup>c</sup> Drias del ilustre río,  
 Que baña en oro la neuada espuma,  
 De vos y de su margen me desuio,  
 Que a mas dorado Tajo doy la pluma:  
 Passad sin miedo el Sol<sup>d</sup> Dedalo mio,  
 Y a la virtud impenetrable y suma  
 Pedid fauor, que en toda accion primera  
 Sino viene de Dios,<sup>e</sup> que sin espera?

A 2

Famosa

<sup>a</sup> Delinga-  
 laterra, o  
 Britania,  
 Luc. li. 6.  
<sup>b</sup> Diosa d  
 la ciéncia, y  
 de la gue-  
 rra.  
 Bap. Pins.  
 Inspires va-  
 disdottam  
 nerua suos.  
 Qui. 8. Mer.  
 Bellaricēq;  
 Minervam-  
 c Diosas d  
 los arboles  
 de Dria, q  
 en Griego  
 significa en-  
 cina.  
 Virg. li. 1.  
 Geor.  
 d Dedalo,  
 ad est, bonus  
 Genus, aut  
 Angelus.  
<sup>e</sup> A te prin-  
 cipium Musis

## Corona trágica



ANVESTROS<sup>MO</sup> P.<sup>E</sup>  
 VRBANO VIII.  
 PONT. MAX.

**E**A Historia de la Reyna de Escocia MARIA ESTUARDA, peregrino sujeto de quanto los mortales llaman Fortuna, en cuya vida compitieron igualmente la aduersidad, y la paciencia desde la cuna al cuchillo, se consagrô a V. Santidad justamête en la lengua Latina, asî por la grâdeza y autoridad del sujeto, como por auerle honrado el tumulto V. Santidad en sus tiernos años cõtân excelente Elogio, que fue beatificarla en profecia: pues oy ocupa V. Santidad la silla Apostolica con tan general aplauso de la Iglesia. Agora, Santissimo Padre, en la lengua comũ de España buelue a los sagrados pies de vuestra Beatitud, temerosa de mi parte, y confiada en el



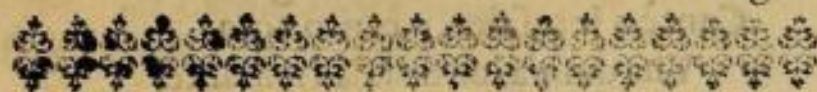
el primero atreuimiento, que para los dos entonces solicitò la disculpa cõ vna misma causa. V. Santidad la reciba benignamente, proporcionando la infinita distancia de mi rudeza al esplendor de su soberano entendimiento, como de su generosa grandeza lo espera tan bien empleada offadia. Guarde N. Señor a V. Santidad muchos años, como la Iglesia vniuersal ha menester, y sus criados deseamos.

**Santísimo Padre.**

**Humilde siervo de V. Santidad.**

*Lope Feliz de Vega Carpio.*

EE



CORONA TRAGICA,  
LIBRO PRIMERO,  
DE LA VIDA Y MVERTE DE  
*La Reina de Escocia.*

**M** Vses que siempre fauorables fuistes  
Al verde Abril de mis floridos años,  
Y tantos versos, y conceptos distes  
Quãtos amor me dio dulces engaños;  
Oy que me aueis de dar numeros tristes  
Iguales a mis blancos desengaños,  
No os parezca delito que presuma,  
Neuado Cisne, dilatar la pluma.

Para materias de dolor, bien puede  
Arder en nueva sangre acento elado,  
La forma sustancial todo aeto excede,  
Que no tiene instrumento reseruado:  
Solo el sujeto, y no la Lyra quede,  
Por lastimosos meritos premiado,  
Que las Libias mas fieras y abrasadas  
Respetan las tragedias Coronadas.

A Cantè

La Gatomaquia

# RIMAS

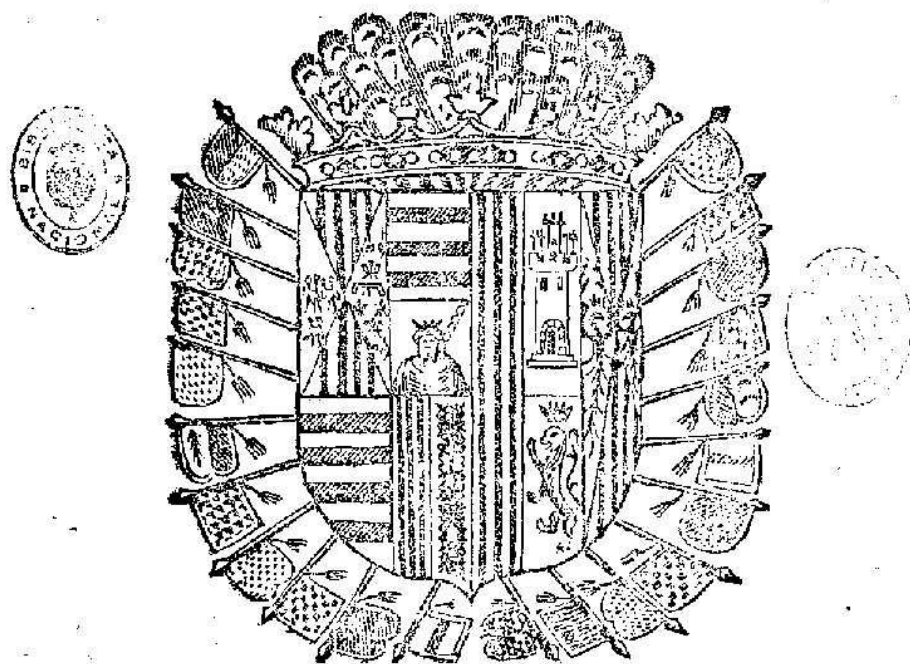
## HUMANAS Y DIVINAS,

DEL  
LICENCIADO TOME DE BURGVILLOS,

NO SACADAS DE BIBLIOTECA NINGUNA,  
(que en Castellano se llama Libreria) sino de papeles de amigos  
y borradores sujos.

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DUQUE DE  
Sella, Gran Almirante de Napoles.

POR FRY LOPE FELIX DE VEGA CARPIO  
del Auto de San Juan.



Con privilegio. En Madrid en la Imprenta del Reyno, Año 1634.

A costa de Alonso Perez, Librero de su Magestad.

© Biblioteca Nacional de España

*Rimas del Licenciado*

*De Doña Teresa Verecundia al Licenciado  
Tome de Burguillos.*

SONETO.

Con dulce voz, y pluma diligente,  
y no vestida de confusos chaos,  
cantais Tome las vodas, los saraos,  
de Zapaquilda, y Mizifaf, valiente.

Sia Homero coronò la ilustre frente  
cantar las Armas de las Griegas Naos,  
a vos de los insignes Marramaos  
guerras de amor, por subito accidente,

Bien mereceis vn gato de doblones,  
aunque ni Lope celebreis, ò el Taso,  
Ricaréos, o Gofredos de Bullones,

Pues que por vos segundo Gatilaso,  
que daràn para siempre de ratones,  
libres las Bibliotecas del Parnaso.

LA

*Tomè de Burguillos.* 87

LA GATOMACHIA DEL  
Licenciado Tomè de Burguillos.

A DON LOPE FELIX DEL  
*Carpio, soldado en la armada de su  
Magestad.*

SILVA PRIMERA.

YO aquel que en los passados  
Tiempos cantè las seluas, y los prados,  
Estos vestidos de arboles mayores,  
Y aquellas de ganados, y de flores  
Las armas, y las leyes,  
Que conseruan los Reynos, y los Reyes,  
Agora en instrumento menos graue,  
Canto de Amor suauè  
Las iras, y desdenes,  
Los males, y los bienes,  
No del todo olvidado  
El fiero Taratantara templado  
Con el siluo del pifano sonoro.  
Vosotras Musas del Castallo choro,  
Dadme fauor en tanto,  
Que con el genio que me distes canto  
La guerra, los amores, y accidentes  
De dos gatos valientes,  
Que como otros estan dados a perros,

Oper